ЛЮБОСЛОВИЕ

ГОДИШНО СПИСАНИЕ ЗА ХУМАНИТАРИСТИКА

№20
2020

тема на броя:
КОМПАРАТИВИСТИКАТА

ШУМЕНСКИ УНИВЕРСИТЕТ "ЕПИСКОП КОНСТАНТИН ПРЕСЛАВСКИ"

ЛЮБОСЛОВИЕ

ГОДИШНО СПИСАНИЕ ЗА ХУМАНИТАРИСТИКА

БРОЙ 20
2020

Тема на броя

КОМПАРАТИВИСТИКАТА

Университетско издателство
"Епископ Константин Преславски"

ЛЮБОСЛОВИЕ

Издание на Факултета по хуманитарни науки

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

Главен редактор

доц. д-р Светлана Неделчева (Шуменски университет, България)

Редакционна колегия

проф. д.ф.н. Галин Тиханов (Университет „Куин Мери“, Лондон, Великобритания)

проф. д.ф.н. Хана Гладкова (Карлов университет, Прага, Чехия)

проф. д.ф.н. Гражина Шват-Гълъбова (Варшавски университет, Полша)

проф. д.ф.н. Берин Аксой (Университет Атълъм, Анкара, Турция)

проф. д.ф.н. Юлия Дудашова (Прешовски университет, Словакия)

проф. д-р Лиляна Сарич (Университет в Осло, Норвегия)

проф. д-р Ханс Зауер (Университет „Лудвиг Максимилиан“, Мюнхен, Германия)

доц. д-р Снежана Великова (Прешовски университет, Словакия)

доц. д-р Стефан Минков (Шуменски университет, България)

доц. д-р Иво Топалилов (ИБЦТ-БАН, България)

гл. ас. д.ф.н. Анна Бончковска (Гдански университет, Полша)

гл. ас. д-р Бисерка Стоименова (Шуменски университет, България)

д-р Трейси Спийд (Софийски университет, България)

Коректор

Калина Йочева

Графичен дизайн на корицата

Таня Йорданова

Предпечатна обработка

Ваня Борисова

© Авторски колектив, 2020

© Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2020

ISSN 1314-6033

Броят се публикува с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“, проект КП-06-НП1-3 от 28 септември 2020 г.

LYUBOSLOVIE

Journal of the Faculty of Humanities

Konstantin Preslavsky University of Shumen

Editor in chief

Assoc. prof. Svetlana Nedelcheva, PhD (Shumen University, Bulgaria)

Editorial Board

Prof. Dr. Galin Tihanov (Queen Mary University of London, Great Britain)

Prof. Dr. Hana Gladkova (Charles University, Prague, Czech Republic)

Prof. Dr. Grazyna Szwat-Gylybowa (University of Warsaw, Poland)

Prof. Dr. Berrin Aksoy (Atilim University, Ankara, Turkey)

Prof. Dr. Julia Dudasova (University of Prešov, Slovakia)

Prof. Ljiljana Saric, PhD (University of Oslo, Norway)

Prof. Hans Sauer, PhD (Ludwig-Maximilians University, Munich, Germany) Assoc. prof. Snezhana Velikova, PhD (University of Prešov, Slovakia)

Assoc. prof. Stefan Minkov, PhD (Shumen University, Bulgaria)

Assoc. prof. Ivo Topalilov, PhD (Bulgarian Academy of Sciences, Bulgaria) Assist. prof. Dr. Anna Bączkowska (University of Gdansk, Poland)

Assist. prof. Biserka Stoimenova, PhD (Shumen University, Bulgaria)

Traci Speed, PhD (Sofia University, Bulgaria)

Proof-reader

Kalina Yocheva

Cover Design

Tanya Yordanova

Prepress

Vanya Borisova

© Authors, 2020

© *Konstantin Preslavsky* Publishing House, 2020

ISSN 1314-6033

The issue is published with the financial support of the Bulgarian Scientific Fund, project KP-06-NP1-3 September 28, 2020.

КОМПАРАТИВИСТИКАТА

ТЕОРЕТИЧНА ПАРАДИГМА

Анджей Хеймей	Компаративистика и (друга) история на литературата (прев. от полски Р. Чавдаров)	9
Galin Tihanov	Resistence to theory: notes from the underground	33
Румяна Л. Станчева	Сравнителното литературознание във времето на интердисциплинарността. Балкански примери и световни възможности	41

КЛАСИЧЕСКО НАСЛЕДСТВО

Александър Веселовски	Ново списание по сравнителна история на литературата (прев. от руски С. Калева)	60
Ленард Блумфийлд	Сравнителният метод (прев. от английски С. Неделчева)	70

СЪПОСТАВИТЕЛНА ЛИНГВИСТИКА

Peter Gärdenfors	Comparing force prepositions with spatial prepositions	92

LITERATURA COMPARATIVA

Клео Протохристова	„Прометеята“ на Смирненски – един компаративистичен казус и неговите методологически импликации	108
Дечка Чавдарова	Темата за града в лириката на Христо Смирненски и Александър Блок	121
Ангел Игов	Цитиращият модернист и неговият адски град: случаите на Т. С. Елиът и Гео Милев	135
Анатолий Кулагин	Окуджава и приказката на Екзюпери „Малкият принц“ (превод от руски Д. Кръстева)	148
Данута Шимоник	Разрушение родового космоса в болгарской и русской литературах второго десятилетия XX века	161

Илдико Регеци	Чеховите герои в съвременната унгарска поезия (прев. от руски Н. Няголова)	175

СЛОВО И ВИЗУАЛНОСТ – КОМПАРАТИВИСТИЧНИ АСПЕКТИ

Маргарита Серафимова	Писателят като художник. Картини от българската литература	187
Надежда Цочева	Архетипни образи на жената в българския модернизъм и иконографията на сецесиона – образът на Саломе	208

ИДЕИ, ИДЕОЛОГИИ, ВЛИЯНИЯ

Неврие Чуфадар	Елементи на алхимичния символизъм в дестаните за Кьороглу	225
Антоанета Димитрова	НРБ, ГДР, СССР: Небитието на химните в битието на спомените	244

ДОКУМЕНТ И ПАМЕТ

Станислава Цанева	Именник на българските ханове	268
Катя Зографова	Първите българки пътешественички	280

АКАДЕМИЧЕН ПРЕГЛЕД

Angel Igov	The Crises and Cravings of Comparative Literature	287
Дечка Чавдарова	„Новата" компаративистика през погледа на полски литературовед	291
Евдокия Борисова	„Името ми е Червен" и други цветове	305
Alesia Shevtsova	Viewpoints and perspectives in linguistics and translation	318

COMPARATIVE STUDIES

THEORETICAL PARADIGM

Andrzej Hejmej	Comparative literature studies and (an alternative) history of literature (trans. from Polish R. Chavdarov)	9
Galin Tihanov	Resistence to theory: notes from the underground	33
Roumiana L. Stantcheva	Comparative literature in the time of inter-disciplinarity. Balkan examples and global opportunities	41

CLASSICAL HERITAGE

Aleksandr Veselovsky	A new journal of comparative history of literature (trans. from Russian S. Kaleva)	60
Leonard Bloomfield	The comparative method (trans. from English S. Nedelcheva)	70

COMPARATIVE LINGUISTICS

Peter Gärdenfors	Comparing force prepositions with spatial prepositions	92

LITERATURA COMPARATIVA

Cleo Protohristova	Prometheus in the poetry of Hristo Smirnenski – a comparative study and its methodological implications	108
Dechka Chavdarova	The theme of the city in the poetry of Hristo Smirnenski and Aleksander Blok	121
Angel Igov	The quoting modernist and his infernal city: the cases of T. S. Eliot and Geo Milev	135
Anatoliy Kulagin	*Okudzhava and Exupery's tale The Little Prince* (trans. from Russian D. Krysteva)	148
Danuta Szymonik	Destruction of the ancestral space in Bulgarian and Russian literature in the second decade of the 20th century	161

Ildiko Regeczi	Chekhov's protagonists in contemporary Hungarian poetry (trans. from Russian N. Nyagolova)	175

WORDS AND VISUALIZATION – COMPARATIVE ASPECTS

Margarita Serafimova	The writer as an artist. Pictures from Bulgarian literature	187
Nadezhda Tsocheva	Women's archetypal characters in Bulgarian modernism and the iconography of secession – the character of Salome	208

IDEAS, IDEOLOGIES, INFLUENCES

Nevrie Chufadar	Elements of the alchemical symbolism in the Kyoroglu saga destans	225
Antoaneta Dimitrova	PRB, GDR and the USSR: the non-existence of the anthems in the existence of the Remembrances	244

DOCUMENTS AND MEMORY

Stanislava Tsaneva	Nominalia of the Bulgarian khans	268
Katya Zografova	The first Bulgarian women travellers	280

ACADEMIC REVIEW

Angel Igov	The Crises and Cravings of Comparative Literature	287
Dechka Chavdarova	The „new" comparative studies through the eyes of a Polish literary critic	291
Evdokia Borisova	„My name is Red" and other colors	305
Alesia Shevtsova	Viewpoints and perspectives in linguistics and translation	318

КОМПАРАТИВИСТИКА И (ДРУГА) ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА*

Анджей Хеймей
Превод от полски Рачо Чавдаров

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES AND (AN ALTERNATIVE) HISTORY OF LITERATURE

Andrzej Hejmej[1], Jagiellonian University, Kraków, Poland
Trans. from Polish by Racho Chavdarov[2], Shumen, Bulgaria

Abstract: *This article examines the relationship between comparative studies and history of literature. While paying special attention to the present-day condition of these two disciplines, the author surveys various approaches, formulated since the early 19th century, which sought to break with the traditional, national model of the history of literature and the ethnocentric model of traditional comparative studies, driven impatiently by both nationalism and crypto-nationalism. In this context, he focuses on the most recent projects of literary history like 'comparative history of literature', 'international history of literature', 'transcultural history of literature', or 'world literature' – all of which are oriented towards the international literary history. The article explores the possible reasons for the late 20th and early 21st- century revival of Goethe's idea of Weltliteratur (in the critical thought of Pascal Casanova, David Damrosch, and Franco Moretti) and the recent vogue for 'alternative' histories of literature produced under the auspices of comparative cultural studies. At the same time it voices some skepticism about the radical reinvention of comparative studies (along the lines of Gayatri Chakravorty Spivak's Death of a Discipline).*

Key words: *comparative literature, cultural comparative studies, history of literature, Weltliteratur, world literature*

Споровете около компаративистиката, от една страна, и историята на литературата, от друга страна (имам предвид „вътрешните“ спорове), навлизат след 90-те години на XX век в нова фаза: отслабването или дори изоставянето на някогашните канони на всяка от тези литературоведски

---

* Статията е публикувана в списание Ruch Literacki, r. LIII, 2012, z. 4-5, pp. 401-422.

[1] Prof. Dr. Hab. Andrzej Hejmej is a lecturer at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University in Kraków, Poland. Member of the Committee for the Study of Literature of the Polish Academy of Sciences and the Polish Society for Literary Comparative Studies. He is interested in the literature of the 20th and 21st centuries, the latest theories of literature, comparative culture, and the phenomena of intermedia in common culture (due to the connections of modern literature with music). Email: andrzej.hejmej@gmail.com

[2] Assoc. prof. Racho Chavdarov, PhD, is a specialist in Slavic literatures and comparative grammar of the Slavic languages. Research interests: history of Slavic literatures, comparative studies, the avant-garde in Slavic literatures.

дисциплини довежда, така да се каже, до тяхното случайно, поредно обединение. През 2004 г. участниците в конференцията "Studying Transkultural Literary History" (Lindberg-Wada, 2006), между които Андерш Петершон (Pettersson 2006a), Давид Дамрош (Damrosch, 2006) и Франко Морети (Moretti, 2006), дискутират в Стокхолм „транскултурната история на литературата". През 1994 г. Марио Х. Валдес и Линда Хъчън излизат с девиза: „Да се осмисли отново историята на литературата – „компаративистично" (Valdés, Hutcheon, 1994). Според тях промяната на картината на съвременната хуманитаристика през XX век, под въздействието на постструктуралисткия прелом, постхайдегеровската херменевтика, новия историзъм и дебатите за историографията от последното столетие (като се започне от Ницше) и най-накрая на широко разбираните постколониални изследвания, обуславя прехода от традиционния национален модел на литературната история – модел, който е „монолитен" – към компаративистичен модел (споменатите тези развиват: Hutcheon, 2002, Valdés, 2002). Няма съмнения, че тази тенденция, усилваща се през последното десетилетие, съществува от определено време, за което свидетелства, между другото, публикуването от почти 40 години на поредните томове по сравнителна история на литературата[3] в серията „Сравнителна история на литературата в европейските езици" – под егидата на Международното дружество за сравнителна литература"(AILC) (цялата серия е замислена като международен транслитературен дисциплинарен проект, ориентиран към ред проблеми като: международни художествени движения; географски региони, например Средно-Източна Европа, Латинска Америка; повратни точки и „възли", тоест, преломни събития и дати, например 1989 (cf. Bolecki, 2004); културни институти като театър; културни центрове – градове; феномена на цензурата и стереотипите). Формулировката „сравнителна история на литературата", която многократно се повтаря в последните две десетилетия (cf. Valdés, Hutcheon, 1994), е позната впрочем благодарение на немското определение *Vergleichende Literaturgeschichte*, или поне на прецизните обяснения на Рене Уелек, който през 50-те години на миналия век разграничава няколко негови значения (Wellek, 1974). Поради историческите перипетии на традиционната литературна компаративистика днес се предпочитат малко по-различни формули: „сравнителна" история на литературата (Valdés, Hutcheon, 1994, p. 2 and the following) (разликата се подсказва от дребен нюанс – кавичките), „международна история на литературата", „транскултурна история на литературата" (споменатата стокхолмска конференция, а също така проектът на скандинавските компаративисти, представен от Андерс

[3] През 2004-2010 г. в тази серия излиза цикъл от 4 тома по история на литературните култури в Средна и Източна Европа – *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. 1, Ed. M. Cornis-Pope, J. Neubauer, Amsterdam 2004 (vol. 2, 2006; vol. 3, 2007; vol. 4, 2010).

Петерсон – Pettersson, 2006 b[4]), или пък „сравнителна световна литература“ – предложение, между другото, на Дейвид Дамрош (Damrosch, 2011) (впрочем, „световна литература“ е едно от значенията на „сравнителната история на литературата“, което отчита още Уелек).

Имайки предвид актуалната ситуация, а именно концепцията за световна литература, бих искал да обърна внимание на широко разбираните връзки на литературната компаративистика с историята на литературата, осмислени от гледна точка на „дисциплината извън дисциплината“ (cf. Ferris, 2006[5]). Тези връзки в исторически смисъл са несъмнено очевидни, като се има предвид, че литературната компаративистика е възникнала през XIX век, – по времето, ако използваме определението на Франсоа Жос, на „ожесточени национализми“ (Jost, 1997) – като критично продължение на изолираните национални литератури, и е представлявала отговор на задължителния модел на националните литературни истории, които впрочем също са доста усложнени, понеже се променят радикално през последните два века. Като следствие от това компаративистиката и историята на литературата в някои случаи се поставят в силна опозиция, пример за което е идеята на Гьоте за „световна литература“ (*Weltliteratur*) и по-младата от нея с 50 години идея за компаративистиката на Хуго фон Мелцъл, а днес пък – новите концепции за световна литература, между които „световна република на литературата“ на Паскал Казанова, „световна литература“ на Дейвид Дамрош, или „световна литературна система“ („втора“ *Weltliteratur*) на Франко Морети, а също така различните колективни проекти, определяни ту с названието „сравнителна“, ту с „международна“, а понякога и „транскултурна“ история на литературата. В други случаи споменатите връзки се третират инклузивно (инклузивните концепции се отнасят в най-голяма степен към традиционната литературна компаративистика). В трети случаи пък двете дисциплини направо се отъждествяват, вследствие на което формулировката „сравнителна литература“, заимствана от френски и английски език по законите на калкирането, се възприема като лишена от логика, а определението „сравнителна“ – като плеоназъм. Разбира се, тези три само скицирани подхода в никакъв случай не изчерпват въпроса за сложните връзки между споменатите дисциплини (сами по себе си дадените подходи днес се оказват недостатъчни, неадекватни[6]), не привнасят задоволителна „археология“ на връзките. Накрая трябва да се допълни, че днес се критикуват не само някогашните проекти, но и най-новите – концепциите за „световна литература“, например диагнозите

[4] Виж коментара на Й. Кажимерски (Kazimierski, 2010).

[5] Предложението на Ферис коментирам в статията си „Нестабилността на компаративистиката“ (Wielogłos, 2010, nr 1-2, pp. 68-84).

[6] Това посочва пряко Хенри Римак: „Склонни сме да смятаме, че изкуственото разделение на работата на изследователите на националната литература, компаративистите и изследователите на световната литература не е нито възможно, нито забранено“ (Remak, 1997).

на Гаятри Ч. Спивак, авторката на текст, посветен на „екстремалната компаративистика“ *(comparativism in extremis*) (Spivak, 2009).

Последният от трите подхода, различните опити за отъждествяване на двете литературоведски дисциплини, продиктувани от картината на компаративистиката през XIX век – сближаването ѝ с националните истории на литературата, ширенето на идеите за националност (cf. Kuziak, 2010, p. 132 and the following), национализма и криптонационализма (Damrosch 2011, p. 170), затваря понякога проблема за сравнителното литературознание като отделна дисциплина. Добре познато е становището на Бенедето Кроче, който на въпроса за своеобразието на сравнителния метод – фактически основа за решаващия отличителен белег на компаративистиката – формулира през 1903 г. еднозначен отговор: „Няма съмнение в това, че същият метод се използва в историята на литературата“ [...] (Croce, 1903, vol.1, p. 77). Италианският естетик оспорва идентичността на новата дисциплина и направо отрича основателността на нейното съществуване:

> [...] не разбирам с какво би могла да се отличава „историята на литературата“ от „сравнителната история на литературата“ [...] с изключение на това, че плеоназмът „сравнителна“ би трябвало да посочва изискването за създаване на *фактически комплексна история на литературата и съзнанието за широтата на такава задача* (Croce, 1903, vol. 1, p. 80[7]).

Възможността за подобно разбиране на отношенията между литературната компаративистика и историята на литературата (а по-точно – снемането на тези отношения) само сигнализира, както можем да си дадем сметка, че то е дочакало своите различни продължения през XX и *X*XI век. Струва си при това да помним, че литературната компаративистика в умерени изказвания е третирана като помощна за литературознанието наука, а в по-радикални – като излишен субститут на някогашната филология (такова мнение сред полските литературоведи разделя например Анджей Боровски), или пък като преддверие на „световната литература“, както в случая с теорията на Франко Морети (тези въпроси изискват по-внимателен анализ при друг случай).

И така, в играта остават първите два подхода, определяни тук условно с названието “опозиция“ или „инклузия“ (еднакво добре можем да си послужим с две познати на читателите на Морети метафори: „вълна́“ и „дърво“). Най-простата и направо образцова инклузивна концепция – схемата за свързваемостта на двете литературоведски области – предлага Жан Мари Каре в Увода към книгата „Сравнителната литература“ („La littérature comparée“), която през 50-те години публикува Мариус Франсоа Гиар:

[7] Отглас от извода на Кроче прозвучава по-късно у Маурицио Ман: „Това със сигурност е същата изследователска дисциплина, същите средства и същите цели, затова няма нужда да се използва друго название. *Vergleichende Literaturgeschichte*, сравнителната история на литературата, е по същество истинската, съществената история на литературата. Добавянето на определението „сравнителна“ е очевиден плеоназъм, който не може да бъде оправдан“ (Mann, 1918, p. 20).

„Сравнителната литература“ е клон на историята на литературата“ (Carré, 1951, p. 5). В случая с инклузивните формулировки, тоест, продължения, а, следователно, установяването или отричането на зависимостите, се стига несъмнено до спекулативна дестабилизация. Традиционната литературна компаративистика (позитивистична, евроцентрична и т. н.) прекрачва границите на отделната национална история на литературата и по начин, по-малко или повече тенденциозен, я ситуира в контекста на другите национални литературни истории. Този род образцово предложение формулира през 30-те години на XX век Паул ван Тийгъм, според когото сравнителната литература допълва и свързва историите на националните литератури (Tieghem, 1931, pp. 16-17). (Такова виждане, трябва да добавим, възприема донякъде Стефания Скварчинска, утвърждавайки в по-широка литературоведска перспектива, че компаративистиката трябва да доминира над всички други литературоведски дисциплини, като купол, който увенчава зданието на литературната наука“ – Skwarczyńska, 1975, p. 267). Следователно литературната компаративистика – като своеобразно продължение, – се превръща, ако може да се каже така, в *добавъчна история на литературата*, история на литературата от „втора степен“, метадисциплина, и изпълнява, ако се позовем на критиката на Кроче, „изискването за създаване на фактически комплексна история на литературата“. При такива обстоятелства, когато литературната компаративистика се среща с традиционната (национална) история на литературата – в духа на инклузията, когато едната представлява „продължение“ на другата, се конструира по-висш порядък чрез действието „завладяване“ – ражда се неизбежен конфликт на интереси. Франсоа Жос го дефинира през 1968 г. лаконично и сентенционно: „който обхваща твърде много, задържа малко“. Според „народниците“ компаративистите са повърхностни“ (Jost, 1997, p. 49).

Ако обобщим казаното на този етап, традиционната литературна компаративистика постига парадоксално своята слаба идентичност, „легитимира се“ в контекста на историята на литературата – или прекрачва нейния хоризонт и по този начин я дестабилизира, или я проблематизира, съществувайки в явна опозиция с нея (този проект, според който компаративистиката е *enfant terrible* на тогавашната история на литературата, въпреки старанията на Гьоте и Мелцъл, остава нереализиран през XIX век в широк мащаб). С други думи, литературната компаративистика, независимо от вариантите си (очевиден е случаят на опозиция, а по-малко очевиден – на инклузия) – изпълнява, така да се каже, подривна функция по отношение на историята на литературата, става от началото на своето съществуване дестабилизираща сила, разрушава порядъка, който налагат историите на националните литератури (и в този смисъл компаративистиката придобива образа, както твърди по съвсем друг повод Дейвид Ферис, на контранаука – „дисциплина извън дисциплината“).

Естествено, въпросът за споменатите връзки се усложнява изключително в днешната действителност, в ситуацията на засилване на вниманието както към компаративистиката и кристализирането на различни течения на културната компаративистика (cf. Hejmej, 2010) оставащи в силна опозиция спрямо традиционната, така и към историята на литературата – отдалечаването през XX век от традицията на лансонизма (от модела на Гюстав Лансон, „създателя на най-ортодоксалната история на литературата", както Рене Етиамбл оценява „Историята на френската литература" – „Histoire de la littérature française" – от 1894 г.), отказа от позитивистично разбираната фактография, от каталогизирането на шедьоври, от налагането на твърди канони на литературата въз основа на линеарността и хронологичната система, и най-общо казано, отказа от йерархизиращия универсализъм. Актуалното състояние на нещата схващат добре Стивън Грийнблат („Няма една история на литературата и дори трудно бихме могли да си представим как би изглеждала една такава история" – Greenblatt, 2006, pp. 273-274[8]) и Гаятри Ч. Спивак, която си служи с две определения: „смърт на дисциплината" (Spivak, 2003) и „екстремална компаративистика". В зависимост от интересите на двете разминаващи се, съществуващи в компромис течения на компаративистиката – съществуват два принципни метода на „реконструиране" (това е според мен неизбежната в този случай дума) на историята на литературата: хоризонтът на традиционната литературна компаративистика е очертан от доминиращия национален модел на история на литературатурата, на изолирани от себе си истории на литературите, докато хоризонтът на културната компаративистика – от „другата история на литературата", от концепциите за „световна литература" на Дейвид Дамрош и Франко Морети и редица трансдисциплинарни проекти, например като споменатата транскултурна история на литературата. Новото разбиране и осмисляне на задачите на историята на литературата в актуалните компаративистични изследвания, създаването на *микроканони* (както предлага Дамрош – Damrosch, 2003, p. 298), наричам условно „друга история на литературата", разбира се, осъзнавайки, че тази формула е била по-рано многократно използвана например от Тереса Валас (в заглавието на книгата „Възможна ли е друга история на литературата?", Краков, 1993) и от преводача на Франко Морети (в подзаглавието на френското издание на книгата „Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature" / „Графики, карти и дървета. Абстрактни модели на една друга история на литературата" - Moretti, 2008). Формулата „(друга) история на литературата" – като формула

[8] Още през 60-те години Ролан Барт поставя основния проблем на историята на литературата: „Трябва да се откъсне литературата от отделния субект! Що за раздвоение, дори парадокс! Но историята на литературата е възможна само на тази цена; сведена до своите институционални граници, историята на литературата ще стане просто история" (Barthes, 1970, p. 173).

палимпсестова – притежава в случая две значения: първо, отнася се едновременно и към традиционната история на литературата, и – в ситуацията на критика или прекрачване на нейния хоризонт – към „другата история на литературата“, иначе казано, разкрива конфликта между двата различни модела на история на литературата (и техните отчетливи елементи: универсален канон и временни микроканони), и второ, което за мен е също много важно, – извежда наяве опасенията дали „другата история на литературата“ въобще е осъществима в перспективата на т. нар. нова компаративистика.

Weltliteratur – национализъм (реперкусии)

Отношенията на литературната компаративистика с националната история на литературата (а по-широко: с националната филология) не са обаче така еднозначни и очевидни, както представения по-горе образ на инклузия (взаимопроникване). По две различни причини: с оглед на самия феномен литература, на нейните неизбежни политически и национални обвързвания[9], а също така с оглед на съществуващите от началото на XIX век насам случаи на опозиция (тоест, проблематизиране на националната история на литературата), към които литературоведите се връщат охотно през втората половина на XX век и през XXI век. От друга страна, озадачаващ изглежда фактът, че днес понякога се забравя за действителните „начала“ на компаративистиката; от тази гледна точка се откроява американските компаративисти, особено привържениците на постколониалните изследвания, които редуцират компаративистиката изцяло en bloc до инклузивния симбиозен модел. Както пишат например авторите на т. нар. доклад на Бернхаймер: „Всъщност компаративистиката способства за укрепването на идентичността на нациите-държави като въображаеми общности, които се опират на естествената основа на националния език“. Преди обаче да стане това, преди да надделеят акцентите върху националността и национализма (в смисъла, който анализира задълбочено Б. Андерсън – Anderson, 1983), се появява концепцията на Гьоте за хуманизма, а по-късно, през XIX век – концепцията за сравнителното литературознание на Хуго фон Мелцъл или на Хътчесън Познет (Posnett, 1886). Така че не греши Рене Уелек през 50-те години на миналия век, когато подчертава факта, че отначало компаративистиката е кристализирала в явна опозиция спрямо историите на националните литератури. Именно това противопоставяне на херметичните национални филологии ще се окаже решаващо за значимостта на Гьотевата идея за „световна литература“ (see Birus, 2000 и Strich, 1995), представена от поета в неговия разговор с Екерман от 31 януари 1827 г. По време на този разговор авторът на „Западно-източен диван“ твърди, че „националната литература сама не значи много, настъпва времето на световната литература и всеки ще

[9] Този проблем разглежда задълбочено Паскал Казанова в книгата си *La République mondiale des Lettres*, Paris, 1999).

трябва да съдейства идването на това време да се ускори“[10] (Ekerman, 2019, p. 188). „Световната литература“ във версията на Гьоте трябва да разчупи опасния национален модел, да стане, най-общо казано, алтернативно предложение спрямо тогавашната история на литературата. От ключово значение се оказва не някакъв опит за изграждане на определен образцов канон, а хуманистична позиция, съгласно която се предполага както единство на разнообразните литератури, така и запазване на тяхната разнородност[11]. Гьоте има при това пълното съзнание за съществуващите опасности, особено заплахите, свързани с идеологията, мисленето според категориите на културната хегемония. Днес, независимо от оценките на неговата визия (а тя се сблъсква с крайно различни схващания; например съвсем куриозното мнение на Ян Мукаржовски – обвинението в буржоазен замисъл...), трябва да подчертаем, че предложението на немския поет представлява в някаква степен предричане на актуалните интеркултурни изследвания. Този проект е изначално утопичен, неинституционален – и в този смисъл подобен например на концепцията за „екстремална компаративистика“, която налага в последно време Гаятри Ч. Спивак.

Половин век след разговора на Гьоте с Екерман – през 1877 – радикална критика на традиционната история на литературата формулира Хуго фон Мелцъл (Fassel, 2005, Damrosch, 2006). Основателят на първото компаративистично списание „Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok” / „Zeitschrift für vergleichende Literatur” („Списание за сравнителна литература“) от 1877 г., човек необикновено проницателен във виждането за тогавашната социокултурна и политическа действителност, сигнализира за кризата в компаративистиката и изисква в програмната си статия „Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur“ („Предварителни задачи на сравнителната литература“) незабавна реформа на *литературната историография*. Той твърди: „Днес няма по-изчерпана територия от историята на литературата“ (Meltzl, 1877, p. 181). А по-нататък:

> Това, че нашата модерна история на литературата в този вид, в който понастоящем се практикува, е само *ancilla historiae politicae* или дори *ancilla nationis*, в най-добрия случай *ancilla philologiae* (в модерното значение на последната дума), знае всеки свободен от *предразсъдъци учен* (Meltzl, 1877, p. 180).

Мелцъл се изказва точно против съществуващата в дадената епоха история на литературата, като твърди, че именно компаративистиката (използването на сравнителния принцип) ще направи възможно

[10] Впрочем красноречивостта на тези думи ярко и ефектно подсилва Уелек: „Това е идеалът за велик синтез, благодарение на който национални литератури биха били гласове в огромния международен хор [...] (Wellek, 1974, p. 59).

[11] В този контекст, струва ми се, трябва да впишем мнението на Мариан Широцки, че за Гьоте „световната литература“ не е „сбор от национални литератури, а естетично-хуманистично качество, сбор от най-добрите творби на отделните народи, - творби, които се отличават с дълбок хуманизъм и естетически качества и оказват въздействие върху националните литератури (Szyrocki, 1981, p. 245).

премахването на модела на историографията, задължителен през XIX век. Струва си при това да се допълни, че той не само поставя под въпрос методологията на историка на литературата (неговите изкуствени и куриозни историко-литературни периодизации, основа за които стават, да речем, политическите събития или направо смъртта на кралете) (Meltzl, 1877, p. 180). Този компаративист подчертава между другото значението на превода, въвежда в обхвата на компаративисткото мислене проблеми, коментирани през последните десетилетия на широка скала – проблемите за интердисциплинарността, – посочвайки именно необходимостта от сътрудничество на сравнителното литературознание с езикознанието, философията, естетиката, етнологията, антропологията (това без съмнение е ясно предричане на интердисциплинарните изследвания, които ще променят радикално образа на компаративистиката през втората половина на XX век). Изследователят съзира и политическите измерения на компаративистиката (от групата езици, възприети от редактора на списанието, е изключен руският език, в знак на протест против руската забрана за използването на украинския език в Украйна). Неговите амбициозни намерения засягат и това компаративистът да се легитимира чрез познаването на множество езици, да постигне особен вид езикова компетентност (впрочем изучаването на различни, не само родствени езици, е един от т. нар. стандарти, постулирани от американските компаративисти през 60-те и 70-те години на XX век). Размахът на концепцията на Мелцъл, независимо от едностранчивата критика на Етиамбл („тази ограничена концепция за „световна литература“ ми се струва съвсем остаряла“ – Etiemble, 1997, p. 73), се цени и до днес – особено признание получава опитът за отдалечаване от национализма, предложението за скъсване с националната или също така „националистичната“ история на литературата.

Несъмнено визиите за литературната компаративистика през XIX век – на Гьоте (интелектуално движение) и на Мелцъл (институционално начинание) – са насочени срещу ширещия се национализъм. На практика обаче компаративистиката бързо възприема грешките на тогавашната история на литературата и ражда парадоксално поредните национализми (достатъчно е да си припомним например констатациите на Филарет Шал, автора на текста „Littérature étrangère comparée“ / „Чуждата сравнителна литература“ (Chasles, 1835), които Дамрош признава за проява на криптонационализъм, или различните разработки на Джоузеф Текст)[12]. В това отношение картината на компаративистиката не се е променила много с влизането в XX век, поради което Уелек обобщава ситуацията на дисциплината в категорията на парадокса (Има известен парадокс

[12] Другояче казано, Мелцъл отбелязва, че понятието на Гьоте „световна литература“ е било зле разбрано от немския историк на литературата и политик Георг Готфрид Гервинус (Georg Gottfried Gervinus), автора на „Наръчник по история на поетичната национална литература на немците“ / *Handbuch der Geschichte der poetischen National-literatur der Deutschen*, Paris: Baudry, 1843 (Meltzl, 1877, p. 179).

в психологическата и обществената мотивация на заниманията със „сравнителна литература“ в последния половин век. Тя е възникнала като реакция срещу тесногръдия национализъм на повечето изследвания през XIX век, като израз на противопоставяне спрямо изолационизма на мнозина историци на литературата – френската, немската, английската, италианската и др. (Wellek, 1979, p. 396) и при това подчертава като че ли най-дискусионното измерение на сравнителното литературознание, което днес, във времето на глобалната икономическа криза, можем да определим като – nolens volens – художествено счетоводство:

> Скритият патриотичен мотив на много компаративистични изследвания във Франция, Германия, Италия и др. довежда до създаването на особена система на литературно счетоводство, насочено към преувеличаване на заслугите на дадена нация чрез доказване на максимален брой влияния върху други нации, или, в по-деликатен вид, към доказване, че собствената нация на автора е усвоила и „разбрала“ чуждия майстор по-пълно от други нации (Wellek, 1979, pp. 397-398).

Именно към такъв компаративистичен подход ни приканва през 30-те години на XX век Паул ван Тигем в манифеста на науката за влиянията, книгата „La littérature comparée“ („Сравнителната литература“), публикувана за пръв път през 1931 г. и преиздавана след това няколко пъти. Той предлага арбитрално, дискусионно от днешна гледна точка разделение на литературоведските изследвания, а именно обособяване на три перспективи: „национална литература“ (*la littérature nationale*), „сравнителна литература“ (*la littérature comparée*) и „всеобща (световна) литература“ (*la littérature générale*). Неговият изключителен изследователски оптимизъм произлиза преди всичко от възприемането на елементарен количествен критерий, съгласно който националната литература се ограничава до литературата на една страна, *компаративистиката – до две литератури* (van Tieghem, 1957, p. 170), а всеобщата (световната) литература не се подчинява на никакви ограничения, отчита всички съществуващи литератури. За компаративистиката на ван Тигем, както се вижда, характерна се оказва подчиняващата стратегия на изследване на бинарните отношения между две национални литератури, повсеместно критикувания отдавна жест на културно завладяване (cf. Wellek, 1979, p. 69).

Още в средата на XX век за опасностите на национализма или криптонационализма в сравнителните изследвания говорят открито много компаративисти: Ерих Ауербах, Албер Герар (компаративистиката, по негово мнение, представлява противотежест за „националистичната ерес“ – Guérard, 1958, p. 4), Уелек, Етиамбл, Жос, а в началото на XXI век – почти всички… Дейвид Дамрош ни убеждава, че компаративистиката е „лекарство срещу болестта на националистичния сепаратизъм, шовинизъм и взаимна враждебност“; Емили Аптър доказва, че литературната компаративистика, особено след 11 септември 2001 г., „няма национална принадлежност“ (Apter, 2010, p. 559), а Гаятри Ч. Спивак постулира своеобразен „превод“ – „езикова равноценност“ (Spivak, 2008, p. 132).

Борба с национализма на дисциплината подема в началото на 50-те години на XX век компаративистът изгнаник Ерих Ауербах, чиято същност отлично изразява едно от изреченията, завършващи текста „Филология на световната литература“: „нашето филологическо отечество е земята; то вече не може да бъде нацията“ (Auerbach, 1976, p. 214). Финалните изводи очертават една нова парадигма (*non nova, sed nove*): „Трябва при променените обстоятелства да се върнем към това, което е притежавала още преднационалната средновековна култура: към познанието, че духът не е национален“ (Auerbach, 1976, p. 214). Ауербах по очевиден начин отпраща към концепцията на Гьоте, съзнателно се връща към идеята на немския поет след повече от 100 години, за което говори самата заглавна формулировка *Philologie der Weltliteratur*. Той съзира разлагането на „вътрешните основи на националното битие“, засилването на асимилицията на културите – своеобразно предричане на значително по-късната теория на транскултурността – и „процеса на концентрация“ (неговото изложение отлично отговаря на проявите на глобализацията в съвременния свят). Което обаче е най-важно, Ауербах налага нова стратегия на компаративистичното изследване, което да бъде резултат от широкия хоризонт на изследователя и следването на „инстинкта на собствените интереси“. Именно този индивидуален подход към интерпретирането на литературата, субективността на интерпретатора, която намира ярък израз в Ауербаховската формула *Ansatzpunkt*, се оказват ключови (това е подчертано по особен начин от Едуард Саид като автор на увода към едно от изданията на „Мимезис“ (Said, 2003, p. XXXII).

Рене Уелек в своята многократно коментирана от различни литературоведи критика от 50-те години на миналия век – „Кризата на сравнителната литература“ – осъществява стриктен баланс на дисциплината. Той съзира ценността на компаративистичните изследвания и изтъква аргументация, която е в духа на изказването на Ернст В. Курциус (Curtius, 1948)[13], но разкрива и техните съществени недостатъци. Уелек нарича без колебание литературната компаративистика „застояла локва“, при което подчертава факта, че ван Тигеновите изследователски тези водят само до *regressum ad infinitum* (Wellek, 1979, p. 394). В тази ситуация изследователят напомня за хуманизма във връзка с традицията на Гьотевото мислене и посочва пряко евентуалните възможности за преодоляване на безизходицата, опирайки се впрочем на тезата на Кроче, перспективите на руския формализъм, *Новата критика* (*New Criticism*), марксизма или психоанализата.

[13] „На сравнителната литература се дължи огромната заслуга за преодоляването на вредната изолация на историите на националните литератури; несъмнено правилна (и подкрепена от голям брой доказателства) е нейната концепция за единната западна литературна традиция, споена от мрежа от безброй връзки“ (Wellek, 1979, pp. 392-393).

През 60-те години на XX век завръщане към Гьоте провъзгласява също по типичен за него начин Рене Етиамбл, представяйки проблема във формата на реторичен въпрос – „Трябва ли да се ревизира понятието *световна литература*?“ (това е заглавието на доклад, прочетен на IV Конгрес на AILC – Международната асоциация по литературна компаративистика – във Фрайбург през 1964 г.). Първо, френският компаративист защитава немския поет от абсурдните, тенденционни изявления: „По въпроса за „световната литература“ (*Weltliteratur)* Гьоте не казва нищо, което би дало и най-малък повод да виждаме в него агент на империализма. Напротив, прославяйки „световната литература“, той имплицитно осъжда немския национализъм“ (Etiemble, 1997, p. 72). Второ, Етиамбл предпазва от отъждествяването на „сравнителната литература“ с *Weltliteratur*: „[...] Ако сравнителната литература има някакви общи допирни точки с *Weltliteratur,* то изключително като път, водещ към нея, а не като нейно съответствие“ (Etiemble, 1997, p. 73). Трето, той повдига важни етични проблеми – много години преди диагнозите, които днес са всеобщо известни най-вече благодарение на постколониалните изследвания, френският компаративист формулира следната теза: „недопустимо е обаче някой, който не е готов да направи усилие за преодоляването на детерминизма, свързан с родното му място, да се занимава със „световна литература“ или просто с литература“ (Etiemble, 1997, p. 78). Етиамбл, който като Гьоте изтъква значението на превода, мечтае всъщност за нова история на литературата (според него трябва да се разработи не история на литературата, а история на литературите). Компаративистът предпоставя съществуването на трансдисциплинарните изследвания, а оттук следва, че *реалната история на литературата, или история на литературите*, ще възникне като резултат от професионализацията, от съвместната работа на група изследователи. Противоречивостта на Етиамбл е добре позната – така че, когато вече има предвид колектив от млади парижки литературоведи, способни да напишат в бъдеще тази „история на литературите“, той ни изненадва с окончателния си извод: „Така че в момента, когато *Weltliteratur* се окаже най-после възможна, тя става едновременно с това почти невъзможна“ (Etiemble, 1997, p. 78[14]).

Реактивирането на *Weltliteratur*: световната литература

Неизбежният процес на хомогенизиране на отделните литератури в световната литература, което подчертава, между другото, Дж. Кълър, е наложен не от компаративистите, а от самата литература (Culler, 2006, pp. 245-246) – от „световната Република на литературата“, ако използваме удачното определение на Паскал Казанова. Именно затова принципиалният отзвук от доклада на Бернхаймер се ограничава – според убеждението

[14] В тази перспектива не е трудно да се оцени финалният резултат от такива значително по-късни реализации на историята на литературата, като например проекта на Дени Олие (Hollier, 1989).

на Кълър – до основния въпрос: как сравнителното литературознание трябва да се справя със „световната литература“ (Culler, 2006, pp. 245-242), с йерархичната структура на литературния свят, чиято характеристика представя Казанова в един от разделите на „световната република на литературите“ (Casanova, 2008). Модерната компаративистика според Д. Дамрош се активира от „[...]линиите от връзки, преминаващи през конфликтните граници между народите и културите, и новите линии на сравнения, пресичащи установените в световната литература подялби на хиперканон и антиканон“ (Damrosch, 2010, p. 380); иначе казано – от широко разбирания интеркултурен диалог и всички опити за противопоставяне на хегемонията на хиперканона. Авторът на книгата „What is World Literature?“ / „Що е световна литература?“ (Принстън, 2003) заема умерена позиция спрямо въпроса за „световната литература“ (Damrosch, 2009), като я разглежда в три аспекта, а именно читателското обръщение, превода и литературната продукция. Литературоведът ни доближава до феномена „световна литература“ (едновременно общностен и индивидуален), като си служи с тричленната дефиниция:

1. Световната литература е елиптично отражение на националните литератури.

2. Световната литература е творчество, което печели при превода.

3. Световната литература не е установен канон от текстове, а начин на четене: форма на безкористно ангажиране със светове извън нашето собствено място и време (Damrosch, 2003).

Първият аргумент – засягащ елиптичното отражение на националните литератури – означава в случая със „световната литература“ съсъществуване (конфликт) на същите тези литератури. Съвместното съществуване, да повторим още веднъж след Кълър, е продиктувано не от действителността или от академичната практика, а от самата природа на литературата, която се ражда в определено национално пространство и запазва белезите на своя произход също така в пространството на световната литература. Дамрош осмисля същността на цялото това явление в категориите на елиптичното пречупване (по-точно: има предвид фигурата на елипсата и „двойното пречупване“, осъществяващо се в обхвата на целевата / таргет култура и културата източник), като доказва, че неговата динамика е съвсем различна в случая, по думите на Уелек, на „обмена между две литератури“ (Wellek, 1979, p. 393). Вторият аргумент служи за експонирането на ролята на превода в ситуацията на световната литература и на ключовото значение на транслатологията (става въпрос за радикална промяна на виждането за художествените преводи – третирането им по автономен начин, а не за завладяване или пригласяне на някогашните космополитични изблици. Третият аргумент на свой ред засяга начина на четене, отварящ перспективата за интеркултурен диалог – както може да се каже днес (изключително сполучлива изглежда дефиницията, предложена

от Дамрош: „форма на безкористното ангажиране със световете извън нашето собствено място и време“). Американският компаративист – в съответствие с приетите постановки – се отказва от канона, възприема както интензивното четене (ограничено само до няколко творби), така и екстензивното (отнасящо се до много творби), склонен е да говори най-много за „микроканони“. Той се обявява накрая за трансдисциплинарните изследвания, а за добър техен пример признава споменатата по-горе серия по сравнителна история на литературата, излизаща от няколко десетилетия под патронажа на AILC.

Авторът на другата история на литературата, волю-неволю, се връща, разбира се, към мисълта на Гьоте, към „старите амбиции за *Weltliteratur*“ (Moretti, 2000, p. 54), оставайки твърдо при предположението, че световната литература не е научен предмет (това е основа за създаване на всякакви канони), а „проблем“, изискващ прилагането на нови критически методи. Отчетлива емблема на новия подход към литературата става формулата „четене от дистанция“[15] – *distant reading*, третирана като условие за познанието (Moretti, 2000, p. 57) (този подход означава не само изоставяне на практиката на т. нар. *close reading* / „затворено“, или „близко“ четене, а и проблематизирането на много традиционни литературоведски виждания). В „Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History“ се вижда чудесно, че Морети по принцип се интересува от цялостите и отношенията в макроскалата. Затова използва охотно нелитературоведски методи („общи методи“), като си служи ту с диаграми, заети направо от т. нар. количествена история, или икономическа история (по такъв начин обяснява например развитието на романа в Англия), ту – по образеца на географските науки – с карти (този метод използва в „Атласа на европейската новела – 1800-1900 – Moretti, 1998), а понякога – вдъхновен от историята на еволюцията и неодарвинизма – с дървета (анализира в съответствие с тази схема резонанса на криминалните романи на Конан Дойл или феномена на международната експанзия на несобствено пряката реч).

При такива постановки историята на литературата – създавана, както фриволно нарича това Морети, от „втора ръка“, избягваща непосредствената връзка с текстовете – става нещо съвсем различно от дотогавашния неин облик, оказва се преди всичко противоположност на националната историография. Конфликта на световната литература с националната литература италианският литературовед обяснява не без въображение, понеже посяга към метафората „дърво“ („филогенетично дърво“ в Дарвинов смисъл), а също така към метафората „вълна́“ (в

[15] Тази практика на четене е обяснена от Морети още в текста „Conjectures on World Literature“. (Струва си да се добави, че за неговите противници постановката „четене от дистанция“ поражда като следствие парадокса, използван от Пиер Баяр (P. Bayard) в заглавието на неговата книга „Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?“ („Как да говорим за книгите, които не сме чели?“), (Paris, 2007).

значението, интересуващо колкото езикознанието, толкова и генетиката или археологията). Тези две крайно различни, нямащи допирна точка метафори, позволяват на Морети да улови, по собственото му мнение, два механизма: прехода от единство към разнородност („дървото“ илюстрира например разклоняването на европейските езици от индоевропейския дънер), а също така от разнородност към единство („вълна́та илюстрира например неограничената експанзия на холивудските филми или на английския език в днешния свят). Световната култура – и това е основната теза на учения – е изцяло подчинена на тези два механизма, чието действие се вижда най-добре в случая с националните държави (които функционират по образеца на „дървото“) и на финансовите пазари, развиващи се или подчиняващи се на рецесията (тоест, функциониращи по образеца на „вълна́та“). Заедно с това този модел не е трудно да бъде използван и в друго измерение: така например първата метафора може да характеризира успешно националната литература, а втората – световната литература. Както заключава Морети, поставянето в този случай на дилемата нация или свят, „дърво“ или „вълна́“ има чисто реторичен характер: „националната литература е за тези, които виждат дърветата; а световната литература за тези, които виждат вълните“ (Moretti, 2000, p. 68). В своя текст „Evolution, World-Systems, *Weltliteratur*“ („Еволюция, системи-светове, *Weltliteratur*“), прочетен на конференция в Стокхолм през 2004 г., авторът на концепцията за „четене от дистанция“ обобщава своите по-ранни концепции и огласява липсата на възможност за формиране на единна дефиниция за „световна литература“, въпреки че тази формулировка функционира в хуманитаристиката от близо два века (Moretti, 2006, p. 113). Обръщайки се към теорията за еволюцията (към процесите на разделяне и видообразуване) и към теорията за системите-светове (процесите на уеднаквяване, дифузия), той различава окончателно нейните два вида: първата световна литература (*Weltliteratur*), в неговото разбиране, съвършено се вписва в модела на еволюцията, а втората световна литература на свой ред – в модела на системите-светове. Двете различни реализации на световната литература са обусловени исторически: доколкото първата доминира до XVIII век, тя се проявява като мозайка от отделни, локални литературни култури, възниква по пътя на разграничаването, дотолкова втората намира израз в по-късния период като резултат от унификацията на международното литературно пространство. В другия случай, както подчертава Морети, става дума не толкова за световна литература, колкото за изменчива (плавна) система на световната литература. Ако обобщим накратко: теорията за „системите-светове“ позволява да се види и разбере процесът на уеднаквяването – привидното „единство“ на световната литература (за италианския изследовател тя винаги е „една и неравна“), единство, към което в съвсем други геополитически условия се е стремил Гьоте чрез своята идея за *Weltliteratur*.

Компаративистките констелации

Днес е очевидно, че новата компаративистика – културната компаративистика – побеждава старото, етноцентрично сравнително литературознание, а постмодерната история на литературата (всъщност литературната интерпретация[16], както твърди Пол де Ман) – традиционната (национална) история на литературата, – и че тези формации се взаимопроникват в интелектуално и институционално измерение. Ако вземем под внимание от гледна точка на двете компаративистики (традиционната и културната) ситуацията на историята на литературата заедно с нейна актуална криза[17], няма да е трудно да се изкушим да направим най-проста типология на връзките, да съзрем в тигела на разнообразните съотношения четири елементарни възможности.

Първо, съотношението по линията *традиционна литературна компаративистика – традиционна (национална) история на литературата*, и, следователно, случая на продължение, засилване, или – както това се е наричало по-рано – включване. Изглежда, че това съотношение, от гледна точка на нашата актуална геополитическа действителност, очертава исторически затворен раздел на връзки, типични за реалиите и науката от XIX век. *Status quo ante* (*bellum*) гарантира обаче „научния" характер на дисциплината, нейната институционална самостоятелност (парадоксът се състои в това, че в този случай се забравя за миналото на „дисциплината извън дисциплината", което се потвърди в последно време най-малко от разговора на полските литературоведи по темата за състоянието на компаративистиката, публикуван в краковското списание „Wielogłos" – „Многогласие"[18]). Ето че традиционната история на литературата подема опит за установяване на „идеална библиотека", на затворен канон, който традиционната литературна компаративистика подсилва, насочвайки се към Университета на Съвършенството. Очевидно тезата на Етиамбл, че тук става въпрос само за ефектите на зле разбрания лансонизъм („безполезни биографични компилации, анекдотични, маргинални случаи [...] (Etiemble, 1976, p. 220), – е пресилена.

---

[16] Съгласно изложението на Пол де Ман: „За да станем добри историци на литературата, трябва да помним, че това, което обикновено наричаме история на литературата, има малко общо (или няма нищо общо) с литературата; затова пък това, което наричаме литературна интерпретация, всъщност е история на литературата" (de Man 1973, p. 140).

[17] Този проблем стана от определено време обект на специален интерес у полските литературоведи (see Walas, 1993, Historia literatury w przebudowie..., 2005, Historia literatury w perspektywie..., 2006, „Inna historia literatury jest możliwa...", 2010, Zaleski, 1997, Bolecki, 1999, Pytania..., 2005, Nycz, 2005, Możliwa historia literatury...(2010).

[18] *За проблемите на съвременната кампаративистика разговарят Мария Коритовска, Марта Сквара, Олга Плащевска, Богуслав Бакула, Томаш Билчевски, Анджей Боровски, Анджей Хеймей и Тадеуш Славек*. „Wielogłos", 2010, № 1-2 (специален брой: „Компаративистиката днес", с. 11-12).

Второ, трябва да се разграничат съотношенията по линията *културна компаративистика – традиционна история на литературата*, следователно, случая на явната опозиция. Това е хоризонтът на мислене на мнозина днешни компаративисти, привърженици на световната литература (Дамрош и донякъде Морети). Доколкото едната област предлага „микроканони“ и преодоляване на всяка цена на „постколониалния хиперканон“ (Damrosch, 2010, p. 374), дотолкова другата продължава неизменния интерес към класическия историколитературен канон, критикувайки от своя страна културната компаративистика, която се възприема като нелитературоведска и даже ненаучна дейност (впрочем такива обвинения е срещнал още Ауербах, когото са критикували яростно много филолози за твърде общ подход към литературата, представен в „Мимезис“; днес подобни обвинения понася Морети).

Трето, трябва да отбележим острия конфликт между *традиционната (национална) литературна компаративистика и постмодерната история на литературата* – това също е случай на видима опозиция. Това съотношение само привидно е нелогично. От едната страна са привържениците на анахроничните в някаква степен течения на днешната компаративистика (тук доминира характерен поглед върху културната реалност, а именно бягство от съвременността), а от другата страна – някои литературни историци, които посягат към миналото на сравнителното литературознание, за да поставят в резултат на това под въпрос смисъла на съществуването на този вид силно остаряла дисциплина в най-новата наука (добър пример за това би била критиката на полската компаративистика, изразявана при различни случаи от Михал П. Марковски.

И накрая – четвърто – трябва да се обърне внимание на изненадващото съотношение между *културната компаративистика и постмодерната история на литературата* („друга“, „слаба“, „културна“, „транскултурна“ и др.), което нарекох в началото случаен съюз. По принцип ме интересува не цялата бегло скицирана тук типология, а този четвърти случай, спрямо който останалите представляват неизбежна точка на съотнасяне. В този случай е отменена инклузията (включването), а още повече – опозицията, двата модела са в състояние на суспендиране. Може да се съди на пръв поглед, че лансираните идеи в двете течения стават идентични, че няма нужда от тяхното разграничаване и, вследствие на това, от запазване на двете “синонимични“ формулировки. Разбира се, най-новата литературна компаративистика – както и постмодерната литературна история, – се характеризират в ерата на интерпретациите с *перманентно състояние на нестабилност* (cf. Hejmej, 2010 b, p. 68 and the following), за което спомагат опитите за скъсване с финалността, подредбата, проектите на някогашните монографии и литературноисторически синтези, уси-

лията за окончателно установяване на теченията, периодите, школите, литературните родове и жанрове и т. н. Би следвало да се говори обаче за прогресиращия процес на конвергенция, защото разлика има, макар че тя се оказва деликатна и допълнително усложнена от актуалната ситуация на слабост на компаративистиката, която, по убеждението на Кълър, е причинена между другото от възприемането от страна на други изследователи на фокусираниятa на компаративистите (Culler, 2006, p. 237) (струва си тук да припомним, че сближаването на методологията на съвременния литературен историк с методологията на компаративиста коментира мимоходом Вл. Болецки по време на Конгреса на полонистите през 1995 г.[19]).

Споменатата разлика засяга несъмнено по-широк обхват от изследвания (това е гледната точка например на Хенри Римак[20]): културната компаративистика днес поставя в центъра на вниманието, между другото, проблемите на превода и новите изследвания над превода, проблема за интердисциплинарността (cf. Remak, 2002), всички явления на съвременната култура (друг е въпросът, че тези изследователски тенденции се опитва бързо да подхване и литературният историк). Разликата между днешната културна компаративистика и постмодерната история на литературата произтича и от нещо друго, свързва се с житейския опит особено на такива компаративисти като Ауербах, Саид и Спивак. Няма съмнение, че потребността от културната компаративистика произтича в наше време не само от феномена на световната литература, от международния литературен обмен, но и от специфичния, индивидуален опит на отделните компаративисти. Тези две основни причини за продължаващото оставане при компаративистиката, „дисциплина извън дисциплината“, отбелязва прецизно Кълър, който твърди, че това се дължи в някаква степен на ситуацията на световната литература и преди всичко на ситуацията на съвременния човек: „опита на полиглотството“ и „космополитната идея“ (Culler, 2006, p. 246), разбирана по модерен начин. Американският литературовед сочи два типа компаративисти, в зависимост от формиралите ги житейски обстоятелства: единият

[19] Както твърди Болецки: „[...] съвременният литературен историк търси критерии не толкова за спойка и синтез, колкото за аналогия и сравнения. Не толкова синтезира, колкото умножава контекстите. Оттук и все по-голямата кариера на литературната компаративистика, опираща се не на традиционните критерии на националните литератури, а на фактори от друг тип: на универсалии, свързани с митовете и архетипите, сътворяването на субекта, отношенията между различните форми на насилие и неговите обекти, и накрая на такива категории като социален пол (gender), малцинство-мнозинство, природа-култура, мултикултурност и др. (Bolecki, 1999, p. 368).

[20] Според Римак: „Не съществуват никакви принципни разлики между изследователските методи в областта на националната литература и методите на компаративистиката [...]. Съществуват обаче обекти за изследване в областта на компаративистиката (например общи: сближаването и отдалечаването на различните култури, или пък частни: проблемът за превода), които прекрачват границите на националната литература“ (Remak, 1997, p. 29).

тип се налага и обуславя от действителността на (е)миграцията (това измерение на компаративистиката на XX век излага Джордж Стайнър в оксфордската си реч „What is Comparative Literature?“ / „Що е сравнителна компаративистика?“ – Steiner, 2010, p. 517), а другият е резултат от доброволен, индивидуален избор – бягството от „американския провинциализъм“, а по-широко – от всякакъв „провинциализъм“, резултат от безкористния интеркултурен диалог.

В този контекст е лесно да се разбере потребността от реактивиране на идеята *Weltliteratur* през XX век (и особено в края на XX и началото на XXI), – потребност, която се оказва в действителност толкова явна, колкото и дискусионна. Световната литература, както се вижда поне от примера на Дамрош и Морети, може да се конструира (sic!) по много различни начини и да се ситуира в перспективата както на културната компаративистика, така и на постмодерната литературна история. Обаче, като проект в основата си утопичен, тя отдавна събужда скептицизма на различни литературоведи: не само на Етиамбл (който двусмислено признава замисъла като необходим, но почти невъзможен за осъществяване), не само на Кълър (този изследовател – *faute de mieux* – е умерен привърженик на световната литература, съгласява се с мнението, че световната литература остава от определена гледна точка безнадежден проект, невъзможен може би поради „макдонализацията“ – Culler, 2006, p. 245 – тоест, днешния начин на Америка да колонизира другите култури), не само на Джелал Кадир (поради риска от инструментализация на отделните литератури в света, потенциални обекти на неоколониална узурпация и империалистично подчиняване), не само, което е разбираемо, на Спивак, но и на главните ѝ теоретици, като например Дамрош, предупреждаващ за опасността от „криптонационализъм“. Диагнозата на Спивак, която открито критикува и етноцентричното течение в компаративистиката, формирало се през XIX век, и актуалното течение на умерената културна компаративистика, включително и световната литература, се оказва еднозначна – горните предложения са признати за продължение на същата мисловна парадигма за съвременния свят. Проектът за екстремна компаративистика, формулиран след обявяването на „смъртта на дисциплината“, се опира следователно на по-радикални предпоставки, произтича от особен вид постколониална чувствителност:

> [...]логична последица от свободното дефиниране на границите на литературната компаративистика трябва да бъде нейното отваряне към възможността за изследване на всички литератури, при запазване на езиковата и историческата точност. С други думи – равни шансове за всички (Spivak, 2010, p. 166).

В тази ситуация изглеждат основни най-общите въпроси за етиката и политиката, за характера на компаративистичната стратегия: как да изследваме без сравнение?, по какъв начин да не сравняваме?, щом

„големите мрежи от връзки възникват въз основа на изключванията“ (Spivak, 2008, p. 131). Екстремалната компаративистика, както не е трудно да се констатира, разрешава в нашия случай много въпроси – под нейната егида няма да възникне нова или друга история на литературата.

References

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.

Apter, E. (2010). Nowa komparatystyka. Transl. M. Dąbrowska. In: T. Bilczewski (Ed.) *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (cf. Apter, E. (2006). A New Comparative Literature. In: Apter, E. The Translation Zone. *A New Comparative Literature*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 243-251.)

Auerbach, E. (1976). Filologia literatury światowej. Transl. A. Szewczukowa. In: H. Markiewicz (Ed.) *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. 2. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (cf. Auerbach, E. (1952). Philologie der Weltliteratur. In: Muschg, W., Staiger, E. (Eds.). *Weltliteratur*. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag, Bern: Francke Verlag, 39-50.)

Barthes, R. (1970). Historia czy literatura? Transl. W. Błońska. In: R. Barthes. *Mit i znak*. Eseje. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. (cf. Barthes, R. Histoire ou littérature? *Annales* 1960, (3), 524-537.)

Bernheimer, Ch. (1995). The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century. In: Ch. Bernheimer (Ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore–London: Hopkins University Press.

Birus, H. (2000). The Goethean Concept of World Literature and Comparative Literature *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, (4), vol. 2.

Bolecki, W. (1999). Czym stała się dziś historia literatury. In: W. Bolecki. *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 350-372.

Bolecki, W. (2004). 1989 in Poland: Continuity and Caesura. In: M. Cornis-Pope, J. Neubauer (Eds.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam: John Benjamins, vol. 1, 51-54.

Carré, J.-M. (1951). Avant-propos. In: M.-F. Guyard. *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.

Casanova, P. (2008). Principes d'une histoire mondiale de la littérature. In: P. Casanova. *La République mondiale des Lettres* [1999]. Paris: Éditions du Seuil, 27-74.

Chasles, Ph. (1835). Littérature étrangère comparée. *Revue de Paris*, (17), 238-262.

Croce, B. (1903). La „letteratura comparata". *La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia*, vol. 1.

Culler, J. (2006). Comparative Literature, at Last. In: H. Saussy (Ed.) *Comparative Literature in the Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 245-246.

Curtius, E. R. (1948). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern: Francke.

Damrosch, D. (2003). Conclusion: World Enough and Time. In: D. Damrosch. *What is World Literature?* Princeton–Oxford: Princeton University Press.

Damrosch, D. (2006). Where is World Literature? In: G. Lindberg-Wada. (Ed.) *Studying Transcultural Literary History.* Berlin: Walter de Gruyter, 211-220.

Damrosch, D. (2010). Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej, transl. A. Tenczyńska. In: T. Bilczewski (Ed.) *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (Damrosch, D. (2006). World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age. In: H. Saussy. (Ed.) *Comparative Literature in the Age of Globalization.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 43-53.)

Damrosch, D. (2011). Comparative World Literature. In: L. Papadima, D. Damrosch, T. D'haen (Eds.) *The Canonical Debate Today. Cross-ing Disciplinary and Cultural Boundaries.* Amsterdam: Rodopi, 169-178.

Ekerman, Y. P. (2019). *Razgovori s Gyote.* Trans. D. Osinin, P. Nikolova. Sofia: Zahari Stoyanov. [Екерман, Й. П. *Разговори с Гьоте.* Прев. Д. Осинин, П. Николова. София: Захари Стоянов.]

Escola, M. (2008). Voir de loin. Extension du domaine de l'histoire littéraire. *La Revue Internationale des Livres et des Idées,* 5 (mai–juin).

Etiemble, R. (1976). *Porównanie to jeszcze nie dowód.* Transl. W. Błońska. In: H. Markiewicz (Ed.) *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia,* vol. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie. (cf. Etiemble, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison. La Crise de la littérature comparée.* Paris: Gallimard, 59-115.)

Etiemble, R. (1997). *Czy należy zrewidować pojęcie Weltliteratur*? Transl. H. Igalson-Tygielska. In: H. Janaszek-Ivaničková (Ed.) *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej.* Warszawa: Instytut Kultury, 71-83. (cf. Etiemble, R. (1975). Faut-il réviser la notion de Weltliteratur? In: Etiemble, R. *Essais de littérature (vraiment) générale.* Paris: Gallimard, 15-36).

Even-Zohar, I. (1990). Laws of Literary Interference. *Poetics Today,* vol. 11, (1), 53-72.

Ferris, D. (2006). Indiscipline. In: H. Saussy (Ed.). *Comparative Literature in the Age of Globalization.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 78-99.

Greenblatt, S. (2002). Racial Memory and Literary History. In: L. Hutcheon, M. J. Valdés (Eds.) *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory.* Oxford/ New York: Oxford University Press, 50-62.

Greenblatt, S. (2006). Czym jest historia literatury wstęp. Transl. K. Kwapisz Williams. In: K. Kujawińska-Courtney (Ed. and introduction). *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane.* Kraków: Universitas, 273–274. (cf. Greenblatt, S. (1997). What is the History of Literature? In: *Critical Inquiry,* vol. 23, (3), 460-481.)

Guérard, A. (1958). Comparative Literature? *Yearbook of Comparative and General Literature,* (7), 1-6.

Hejmej, A. (2010). Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie,* (5), 53-64.

Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś (2006). In: M. P. Markowski, R. Nycz (Eds.) *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy.* Kraków, 93-135.

Historia literatury w przebudowie (2005). In: M. Czermińska et al. (Eds.) *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, vol. 2, Kraków, 429-443.

Hollier, D. (Ed.) (1989). *A New History of French Literature.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Hutcheon, L. (2002). Rethinking the National Model. In: L. Hutcheon, M. J. Valdés (Eds.) *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory.* Oxford/ New York: Oxford University Press, 18-19.

Hutcheon, L., Valdés M. J. (Eds.) (2002). *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory.* Oxford/ New York: Oxford University Press.

„Inna historia literatury jest możliwa". Z Teresą Walas rozmawiają Tomasz Mackiewicz i Agnieszka Wnuk. *Tekstualia*, 2010, (3). (Czas utracony? Koniec historii literatury?), 89-100.

Jost, F. (1997). Komparatystyka literacka jako filozofia literatury. Transl. R. Gręda. In: H. Janaszek-Ivaničková (Ed.) *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej.* Warszawa: Instytut Kultury. (cf. Jost, F. (1968). La littérature comparée, une philosophie des lettres. In: F. Jost. *Essais de littérature comparée*, vol. 2. Fribourg: Éditions Universitaires, 313-341.)

Kuziak, M. (2010). Palimpsesty komparatystyki. In: E. Szczęsna, E. Kasperski (Eds.) *Komparatystyka dzisiaj.* Kraków: Wydawnictwo Universitas, 132 and the following.

Lindberg-Wada, G. Ed. (2006). *Studying Transcultural Literary History.* Berlin: Walter de Gruyter.

Mann, M. (1918). *O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny.* Kraków: G. Gebethner i Ska.

Man, P. de. (1973). Historia literatury i nowoczesność w literaturze. Transl. J. Goślicki. *Teksty*, (5), 121–140). (cf. Man, P. de (1983). Literary History and Literary Modernity. In: P. de Man. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 142-165).

Meltzl, H. (1877). Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok / Zeitschrift für vergleichende Litteratur*, (1), 179-182.

Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 2000, (1), 55-67.

Moretti, F. (2001). Hypothèses sur la littérature mondiale. Transl. R. Micheli. *Etudes de Lettres*, (2), 9-24.

Moretti, F. (2005). Graphs, Maps, Trees. *Abstract Models for a Literary History.* London/ New York: Verso.

Moretti, F. (2006). Evolution, World-Systems, Weltliteratur. In: G. Lindberg-Wada. (Ed.) *Studying Transcultural Literary History.* Berlin: Walter de Gruyter, 113–121.

Moretti, F. (2008). *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Transl. É. Dobenesque. Paris: Éditions Les Prairies Ordinaires.

Nycz, R. (2010). Możliwa historia literatury. *Teksty Drugie*, (5), 167-184.

Nycz, R. (2005). O przedmiocie studiów literackich – dziś. *Teksty Drugie*, (1/2), 175-187.

Pettersson, A. (2006a). Possibilities for Transcultural Literary History. In: G. Lindberg-Wada. (Ed.) *Studying Transcultural Literary History*. Berlin: Walter de Gruyter, 9-11.

Pettersson, A. (2006b). Introduction: Concepts of Literature and Transcultural Literary History. In: A. Pettersson. (Ed.) *Literary History: Towards a Global Perspective, vol. 1: Notions of Literature Across Times and Cultures*. Berlin: Walter de Gruyter, 1-35.

Posnett, H. M. (1886). *Comparative Literature*. London: Kegan Paul, Trench and Co.

Pytania o przedmiot literaturoznawstwa. (2005). *Teksty Drugie*, (1-2), 11-21.

Remak, H. H. H. (1997). Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja. Transl. W. Tuka. In: H. Janaszek-Ivaničková (Ed.) *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Warszawa: Instytut Kultury, 25-36. (cf. Remak, H. H. H. (1961). Comparative Literature, Its Definition and Function. In: N. P. Stallknecht, H. Frenz. (Eds.) *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 3-37.)

Remak, H. H. H. (2002). Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies. *Neohelicon*, (1), 245-250.

Said, E. W. (2003). Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition. Transl. R. Task. In: E. Auerbach. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, IX–XXXII.

Schmeling, M. (Ed.) (1995). *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Skwarczyńska, S. (1975). Aspekt językowo-artystyczny w przedmiocie badań komparatystyki literackiej. In: S. Skwarczyńska. *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 253-267.

Spivak, G. Ch. (2009). Rethinking Comparativism. *New Literary History*, vol. 40, (3), 609-626.

Spivak, G. Ch. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Spivak, G. Ch. (2010). Przekraczanie granic. Transl. E. Kraskowska. In: T. Bilczewski (Ed.) *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 161-184.

Spivak, G. Ch. (2008). Komparatystyka ekstremalna. Transl. D. Kołodziejczyk. *Recykling Idei*, (10), 130–135. (cf. Spivak G. Ch. (2009). Rethinking Comparativism. In: *New Literary History*, vol. 40, (3), 609-626).

Steiner, G. (2010). Czym jest komparatystyka literacka? Transl. A. Matkowska. In: T. Bilczewski. (Ed.) *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 511–529. (cf. Steiner G. (1996). What is Comparative Literature? In: G. Steiner. *No Passion Spent: Essays 1978–1995*. New Haven/ London: Yale University Press, 142-159).

Strich, F. (1946). *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke Verlag.

Szyrocki, M. (1981). *Johann Wolfgang Goethe*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Tieghem, P. van. (1931/1957). *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin.

Valdés, M. J., Hutcheon, L. (1994). *Rethinking Literary History – Comparatively*. New York, American Council of Learned Societies [Occasional Paper], (27) (and In: ACLA Bulletin, 1995/96, vol. 25, 11-22).

Valdés, M. J. (2002). Rethinking the History of Literary History. In: L.Hutcheon, M. J. Valdés (Eds.) *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 6-115.

Walas, T. (1993). *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków: Universitas.

Walas, T. (2005). Historia literatury w przebudowie. In: M. Czermińska et al. (Eds.) *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów.* Kraków, 22-25 września 2004, vol. 2. Kraków: Universitas, 429-443.

Wellek, R. (1974). Powszechna, porównawcza i narodowa historia literatury. In: M. Żurowski (Ed.) Wellek, R. *Teoria literatury*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 56 and the following.

Wellek, R. (1979). Termin i istota literatury porównawczej. Transl. A. Jaraczewski. In: R. Welle. *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Selection and introduction by H. Markiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 56-85.

Wellek, R. (1979). Kryzys literatury porównawczej. Transl. I. Sieradzki. In: R. Wellek. *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Selection and introduction by H. Markiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 392-403.

Zaleski, M. (1997). Jak możliwa jest dziś historia literatury? In: J. Abramowska, A. Brodzka (Eds.) *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 47-61.

RESISTENCE TO THEORY: NOTES FROM THE UNDERGROUND

Galin Tihanov[1], Queen Mary University of London, Great Britain

Abstract: *The reason why the title of this paper evokes Dostoevsky's work is because all of the action my contribution refers to unfolds, just as in Dostoevsky's piece, in St Petersburg, or Leningrad in the cases of Soviet resistance to theory. Of course, there is also another reason: "underground" captures the location of this particular protest: away from the mainstream, scattered in the pages of samizdat magazines, in articles some of which have never been (re)published, i.e. they never left the dark room of subterranean critique to break into the light of day. And a third reason perhaps. When Nietzsche, in the winter of 1886/87, encountered Dostoevsky's novella, in Nice, in a French translation titled L'esprit souterrain, he certainly made a major discovery for himself (as he did through his encounter with Stendhal's writing) that stimulated a rethinking of what a philosophical discourse is and how it functions. Marking out underground instances of Russian resistance to theory (Krivulin's rejection of Russian Formalism and Groys's critique of Soviet semiotics and structuralism) could also occasion some rethinking of the status of theory and its fortunes in the past century, and today.*

Key words: *literary theory, underground, Russian Formalism, Soviet semiotics and structuralism*

Notes from the Underground is a prose work rather than a piece of poetry. The reason I am evoking it in the title of this paper is simple: all of the action that my paper refers to unfolds, just as in Dostoevsky's piece, in St Petersburg, or Leningrad in the cases of Soviet resistance to theory. Of course, there is also another reason: "underground" captures the location of this particular protest: away from the mainstream, scattered in the pages of samizdat type-written magazines, in articles some of which have never been republished, i.e. they never left the dark room of subterranean critique to break into the light of day. And a third reason perhaps. When Nietzsche, in the winter of 1886/87 encountered Dostoevsky's novella, in Nice, in a French translation titled *L'esprit souterrain*, he felt propelled by Dostoevsky into further reflection on the premises of his own philosophy (as he was, to an extent, through his encounter with Stendhal's writing). Marking out the instances of Soviet resistance to theory might *also*, let us hope, occasion some rethinking of the status of theory and its fortunes in the past century, and today.

---

[1] Galin Tihanov is the *George Steiner* Professor of Comparative Literature at *Queen Mary* University of London; he was previously Professor of Comparative Literature and Intellectual History and founding co-director of the Research Institute for Cosmopolitan Cultures at the University of Manchester. Tihanov has published widely on German, Russian, and East-European cultural and intellectual history. His current research is on world literature, cosmopolitanism, and exile. Email: g.tihanov@qmul.ac.uk

Let me begin with what I believe might be a much-needed differentiation between two fundamentally different meanings the word 'theory' has acquired over the last half a century or so. The first one (one can visualize the word "theory" being written with an initial capital "t" here) is reserved for theory conceived of as an important but somewhat softly defined body of thought that gravitates towards a substantial (if not full) overlap with Continental philosophy. There are two versions of this understanding of theory (with a capital "t") that are worth pointing to, each represented by a seminal recent work. One is the equation of Theory with French post-structuralism; on this version, Theory unfolded in France in the second half of the 1960s and migrated to the United States in the 1970s. François Cusset, who has studied the process of this migration, has written persuasively about "French Theory" (to quote the title of his book published in France in 2003, in which the words "French Theory", in English in the French original, drive home his point about the transformative – and global – power of Theory). Cusset makes an excellent argument about the possible reasons for this equation, or substitution. On reaching the shores of America, dominated as it was (and still is) by the traditions of analytic philosophy, French post-structuralist philosophy (foremost Deconstruction) was appropriated not as philosophy per se but as a powerful method of analyzing (and putting in question) narratives: literary, religious, legal. Theory, in Cusset's words (2008, p. 99), became "mysteriously intransitive": no longer a theory of something, but "above all a discourse on itself".[2]

The second version is the equation of Theory with the dialectical method, honed by Hegel but detectable before him, right down to medieval philosophy and letters (in Andrew Cole's broad – perhaps a touch too broad – reconstruction). Theory, in this second version, allows one to perform a move within philosophy away from philosophy, as Andrew Cole (2014) would have it when he associates the birth of Theory with Hegel.[3] Again, the ensuing claim is all-encompassing: "theory historicizes thought, studying its materialization across disparate forms of human expression – music, literature, art, architecture, religion, philosophy – either in a diachronic or synchronic analysis – or, aspirationally, both at once" (2015, p. 810).[4]

There is, however, also another understanding of theory (we could visualize the word as being written with a small 't' here); it focuses on a particular time-limited episteme and on a much more well-defined area, that of literature or the other arts: music, architecture, theatre, film, etc. The episteme I am referring to must be time-limited, for it is itself the product of a time-limited regime of relevance that bestows on literature (or these other arts) a sense of autonomy

[2] François Cusset, *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze and Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, trans. by Jeff Fort with Josephine Berganza and Marlon Jones, Minneapolis; University of Minnesota Press, 2008, p. 99.

[3] See the argument in Andrew Cole, *The Birth of Theory*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2014.

[4] Andrew Cole, "The Function of Theory at the Present Time," *PMLA*, 2015, Vol. 130, No. 3, pp. 809-18, here p. 810.

and self-sufficiency, without which the semblance of timelessness constituted in the act of theoretical reflection – with its uncovering of seemingly universal principles (or even immutable rules) – would not be possible (Tihanov, 2019).[5]

These two meanings – and manifestations – of theory (with a capital and with a small "t") have over the last fifty years or so functioned not in isolation from one another, but in constant imbrication and overlap. Let me adduce an illustration of this complexity drawn from the scene of theory in Germany of the 1960s.

In mid-1960s Germany, these two meanings – and projects – of theory intersect in a way that is indicative of, and marked by, earlier developments in the German humanities. The version of theory that tends to extend to a full overlap with dialectics is very much alive in the legacy of what we still refer to as "critical theory", an intellectual project that commenced in the 1920s and was already influential by the late 1950s. In the 1960s, this project revives Benjamin's work which the '68-ers rediscover; it also formulates what Adorno would call "negative dialectics": reversing Hegel's postulate "the whole is the true" but remaining dialectical nonetheless, albeit negatively so. This extended understanding of Theory as coextensive with dialectics (almost exclusively of German provenance) is not the only one on offer in Germany during the 1960s. A competing version of Theory seeks inspiration in hermeneutics, and thus also largely in the domestic intellectual tradition. To some extent, of course, in the version practiced by Gadamer hermeneutics meets the dialectical method; Hegel is undoubtedly important for the subtle moves of mediation that are on display in *Truth and Method*, Gadamer's opus magnum published in 1960.

On the other hand, literary theory as such (the second project of theory, "theory" with a small "t") is barely present in Germany until the mid-1960s. If anything, a great deal of what constitutes literary theory arrives initially as an export from France, in the guise of structuralist semiotics. Roland Barthes' *Mythologies*, in a severely abridged translation (Bartes, 2014, 30),[6] becomes the first harbinger of this particular project of theory in Germany. As Horst Brühmann notes, Barthes' *Mythologies* appeared in Germany (as *Mythen des Alltags*) at a time when not a single book was available in German by Foucault, Althusser, Derrida, Lacan, or even the members of the Tel Quel Group; Lévi-Strauss's *Tristes Tropiques* had been translated into German in 1960, but without the theoretical passages (Brühmann, 2014, p.32).[7] Thus, at least initially, French literary theory arrives in Germany without the supporting frame of French Theory. In both

[5] I elaborate here on arguments advanced in my book *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford: Stanford University Press, 2019 (see especially the Prologue).

[6] See Horst Brühmann, "'Als Diskussionsgrundlage für Großstadtbüchereien empfohlen.' Zu Übersetung und Rezeption der *Mythen des Alltags* in Deutschland", in *Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften*, ed. Mona Körte and Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014, pp. 25-40, here 30 (19 of Barthes' 53 *mythologies* were translated in the 1964 Suhrkamp edition).

[7] Brühmann, *op. cit.*, p. 32.

France and Germany, what anchors and advances structuralist literary theory is the parallel revival, for the first time in Europe since the 1930s, of Russian Formalism; in retrospect this could be seen as a self-reflexive gesture, by some of the structuralists, of establishing intellectual provenance for their own work. This process begins precisely in the mid-1960s. In 1964, a German translation of Victor Erlich's 1955 monograph on Russian Formalism is published in Munich; the next year, the first books of works by Russian Formalists appear in France and Germany: in France, the famous anthology edited in Paris by Tzvetan Todorov, with a preface by Roman Jakobson, and in Germany – a selection of Boris Eikhenbaum's writings brought out by Suhrkamp. To complicate matters, some of the essays included in Todorov's anthology of Russian Formalist literary theory (by Shklovsky and Eikhenbaum) are carefully read and referred to a few years later by Marcuse, the indisputable intellectual guru of the 1968 protests, thus staging a consequential meeting between theory and Theory (Tihanov, 2005, pp. 689-690).[8]

But while in the West the explosive mixture of theory (with a capital and a small "t") was celebrating its triumph throughout the late 1960s and in 1970s, in Soviet Russia the 1970s were already seeing theory fatigue, or even, as I will try to demonstrate briefly in this second part of my talk, an active resistance to theory. The political context should not be missed here. Literary theory, not just as a field, but as a university discipline based on textbooks and requiring the rituals of examinations, was first institutionalised precisely in Soviet Russia, beginning in the decade between the mid-1930s and the mid-1940s. But this institutionalisation took place along strictly Marxist lines, impoverishing Marx's intellectual legacy and largely destroying the foundations of literary theory laid by the Russian Formalists (Tomashevskii, *Teoriia literatury: Poetika*, 1925). This is particularly true of the version of literary theory devised by Gennady Pospelov (1940), and less so of that cultivated by the more talented and only slightly less orthodox Leonid Timofeev (1934; then 1935 as an introduction to literary theory for beginning writers with the title 'Verse and Prose'; then 1945, as a university textbook), one of Bakhtin's guarding angels in the very early 1940s, thanks to whom Bakhtin got to present his paper "Epic and Novel" at the Gorky Institute of World Literature. The result of all this was that Russian Formalism, so much chastised and berated for so long, gradually acquired an aura of dissident aversion to dogma. The representative volume of Tynianov's writings on literary theory and poetics published in Moscow in 1977 was the work of scholars who were not prepared to talk, or walk, with the regime. Russian Formalism had become a byword for opposition to narrowly conceived Marxist theory.

It is against this background of canonising Russian Formalism by, and amongst, those seeking to eschew the imposed ideological mainstream (*inakomysliashchie*, in Russian) that I wish to discuss now a stark example of resistance not to Marxist literary theory, but precisely to Russian Formalism, the guiding star – along with semiotics, of which a few words later, of those dissenting

[8] See Galin Tihanov, "The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky", *Poetics Today*, 2005, Vol. 26, No. 4, pp. 665-696, especially pp. 689-690.

from official theory. Not surprisingly, this voice against Russian Formalism comes from, as it were, a *practising* dissident, the poet and journalist Viktor Krivulin. In the Leningrad samizdat magazine *37* (1976-1981; 21 issues in total), edited by him and Tatiana Goricheva, Krivulin published a long review article on the above-mentioned 1977 representative collection of Tynianov's works. The title of Krivulin's contribution, "Notes on the margins of an untimely book" takes the reader back to Nietzsche and Gorky (*37*, No. 10 (1977), pp. 227-248, typescript, not republished since its appearance in the samizdat magazine). Krivulin attacks, to begin with, the principles of selection; he seems to be suggesting that after the republication of Tynianov's articles on verse theory in 1965, the 1977 edition is an unnecessary monument to artificially arranged unity and cohesion. Yet the crux of his criticism is in his profound disagreement with the technically-pragmatic, in the end "cynical", as he calls it, approach to literature introduced by the Formalists. This cynicism, Krivulin charged, allowed Shklovsky to turn his coat and adopt the position of a trickster interested in his own survival above all else. The same technicality and pragmaticism marked Tynianov's approach to literature, according to Krivulin. In the end, the deeper problem here is that Tynianov, along with his fellow-Formalists, was practising an approach to literature that Krivulin found too secular, and in that sense too narrow. In a powerful passage in the last part of his long text, Krivulin writes: Tynianov was eager to understand how literature behaves at "the lower limit of language", that which places language in contact with the everyday (*byt*). Alas, Tynianov had no sense at all for the importance of understanding how literature positions itself at what Krivulin calls "the upper limit of language", the contact zone in which literature faces metaphysics and religion (p. 245). For Tynianov, the "junior sister" of literature, in Krivulin's remarkable paraphrasing of Tynianov's term "junior genres", is the anecdote, the rumour, and other forms of everyday discourse – but literature's "senior sisters" are the Bible, the Koran, and the Vedas, of which Tynianov doesn't know and doesn't want to know (p. 246). [Zabolotsky vs. Harms and Vvedensky].

My second example is Boris Groys's early piece, "Istoki i smysl russkogo strukturalizma", published under the pseudonym 'Igor' Suitsidov' in *37*, 1980-81, No. 21 (the last issue before the magazine ceased publication), just before Groys's emigration to West Germany in 1981; in the same issue, under his real name, Groys published an article on Malevich and Heidegger.

The title, of course, is meant to reconnect the Russian reader with Berdiaev and his book "The origins and meaning of Russian Communism" (English ed. 1937; first Russian edition, Paris 1955). Groys contends that Structuralism had become in Soviet Russia just another ideology, rivalling in intelligentsia circles the official ideology of Marxism. In the absence of a philosophical tradition, in the absence, ultimately, of metaphysics (to recall also Krivulin's critique of Tynianov) Soviet Structuralism put on the mantle of metaphysics; in Groys's account, it became nothing more than a 'conservative' "version of the left materialist wing of the humanities" and succeeded Marxism in this role during the 1960s-1970s. (p. 257

in Groys, Rannye teksty). "Structuralism insisted on becoming the ideology of the intelligentsia that was supposedly ready to begin to govern a society, in which all actions have only a systemic sense and which has lost intuition of its own historicity." "But the [type of] rationality Structuralism [offered] turned out to be weaker than that of Marxism", and "removed from participation in the institutions of power, the intelligentsia was able to deploy structuralism in its capacity as metaphysics solely for the purpose of its self-consolation" (p. 258). Structuralism is no doubt being attacked by Soviet orthodoxy, but this only underlines its own – Structuralism's – monopoly on the humanities. It had thus become the new orthodoxy – even as some of its most talented practitioners, such as Lotman and Averintsev (both mentioned by Groys, in contradistinction to Viacheslav Ivanov, whose theory of the two hemispheres of the brain is ruthlessly ridiculed by Groys, as is an article by Toporov which attempts a structuralist-semantic reconstruction of the word 'wisdom' (Sophia), pp. 245-50; Groys is also rather caustic in relation to Pyatigorsky, p. 240), deliver examples of an inspiring interpretation of literature.

A third and final example. Itself a relatively small group of academics brought together by admiration for Nikolai Marr's "new theory of language" and his methodology of cultural analysis, "semantic paleontology" (*semanticheskaia paleontologiia*) was a current in cultural and literary theory that had a considerable impact on some of its contemporaries (notably Bakhtin) and wider resonance beyond the 1930s. A major exponent of semantic paleontology, Olga Freidenberg (still best known in the West as Boris Pasternak's cousin), was at pains to negotiate the boundaries between her own para-Marxist cultural theory and orthodox sociologism. She was to face, much later, criticism from some of her own pupils, more often than not for methodological reasons. In an article surveying the history of the 'genetic method', written decades after semantic paleontology had left the stage of Soviet literary theory, Sofia Poliakova charged Marr's followers with reducing cultural history to a 'gigantic tautology' (*gigantskuiu tavtologiiu*). While in hot pursuit of primeval clusters of meaning, Poliakova maintained, Freidenberg produced a semantic universe, in which everything resembled and echoed everything else. 'We are thus in the kingdom of sameness clad in difference' (Poliakova, 1997, p. 370).[9] In 1979-80, Freidenberg became once again the target of criticism, this time by a group of young classicists at Leningrad University

[9] S. V. Poliakova, '*Oleinikov i ob Oleinikove' i drugie raboty po russkoi literature* (Moscow: INAPRESS, 1997), 370 ('Takim obrazom, my v tsarstve tozhdestv, oblechennykh v otlichiiakh'); the quote is from Poliakova's article 'Iz istorii geneticheskogo metoda: marrovskaia shkola', first published in *Literaturnoe obozrenie* 7-8 (1994): 13-20. Poliakova contrasts in her article Freidenberg and Frank-Kamenetskii; the latter is declared a true scholar and thinker, Freidenberg is apportioned the dubious honour of a helpless and methodologically perplexed follower of Marr and Frank-Kamenetskii. This assessment is historically inaccurate and unfounded. Suffice it to point to Frank-Kamenetskii's unequivocal praise of Freidenberg's pioneering role in the mythological interpretation of the Greek novel, which overturned Erwin Rohde's false assumption of the importance of invention and foreshadowed 'by three years' Karl Kerényi's 1927 study, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* (which, according to Frank-Kamenetskii, was, compared to Freidenberg's, rather narrow in scope, limiting itself to an examination of the Egyptian myth of Osiris and its impact on the Greek novel); cf. Frank Kamenetskii, 'K genezisu', *Russkii tekst* 3 (1995), p. 187.

who believed her work to be lacking in methodological rigour and philological exactitude. Freidenberg was aligned with Lotman, Toporov, Averintsev, and Losev, who were all thought by these budding scholars to be representatives of a new – structuralist – orthodoxy in philology, which, because it was perceived by many as a form of opposition to the regime, was felt to be beyond criticism. Seeking to rectify this undemocratic situation, the students organized small workshops, in which they questioned the methodological untouchability of Structuralism and semiotics (of which Freidenberg was considered a predecessor *sui generis*, by Toporov and to some extent by Lotman, whose notion of 'explosion' (*vzryv*) as a mechanism of cultural and historical change undoubtedly drew on her idea of the fitful birth of qualitatively new cultural formations[10](Lotman, 2009, p. 140)). The discussions (except for the one on Averintsev, which had not been recorded) were later published in the samizdat journal *Metrodor* (1978-1982; 10 issues in total).[11] Many of these discussions, I should add, were jocular and playful in style, thus deliberately challenging the position of authority Soviet Structuralism and semiotics had assumed.

In conclusion, I should like to make three brief points. First, there was no hiding place for theory in the Soviet Union. Often itself beginning as a form of resistance to Marxism, theory's own symbiosis with power and authority would be readily detectable and assailable. Second, and this is a really novel and important point, critique of Russian Formalism and Soviet Structuralism came not just from within Soviet Marxism, as is still generally assumed today, but also from the opposite end of the ideological spectrum, with arguments that were no less forceful, and certainly often more valid. Third, my reflections here capture, in the end, some of the inherent strains between theory and ideology, or, if you will, between theory with a small and a capital "t". Here are the two faces of this intrinsic tension: Krivulin who found Tynianov's take on literature wanting, because he pined for theory with a capital "t" that would grow into an engagement with metaphysics and religion; and Zhmud', and even more so Groys, who were uncomfortable with Soviet Structuralism having turned into an ideology in its own right and sought to scale it back to a stricter and more specific method, a theory with a small "t'".

---

[10] Cf. Juri Lotman, *Culture and Explosion*, ed. M. Grishakova, trans. Wilma Clark (Berlin: Mouton de Gruyter, 2009), 140 (first published in Russian as *Kul'tura i vzryv*, 1992); see also Lotman's article 'O. M. Freidenberg as a student of culture', *Soviet Studies in Literature* 12.2 (1976): 3-11 (first published in Russian in 1973 as 'O. M. Freidenberg kak issledovatel' kul'tury'). At the same time, one has to keep in mind that Lotman's understanding of 'explosion' was sometimes marked by a very non-Freidenbergian Romantic belief in the genius of individual writers and artists as the agents of change (see S. Frank, C. Ruhe, and A. Schmitz, 'Explosion und Ereignis: Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts', in J. M. Lotman, *Kultur und Explosion*, trans. D. Trottenberg (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), pp. 227-59, esp. 254, 259).

[11] Some of the materials, including articles critical of Freidenberg, by S. A. Takhtadzhian and A. K. Gavrilov, are republished in *Novoe literaturnoe obozrenie* 15 (1995). For a fascinating retrospective by one of the participants, see Leonid Zhmud', 'Studenty-istoriki mezhdu ofitsiozom i "liberal'noi" naukoi', *Zvezda* 8 (1998), pp. 204-209, see also the retort by one of Lotman's defenders: Georgii Levinton, 'Zametki o kritike i polemike, ili Opyt otrazheniia nekotorykh neliteraturnykh obvinenii (Iu. M. Lotman i ego kritiki)', *Novaia russkaia kniga* 1 (2002), pp. 14-17.

References

Brühmann, H. (2014). 'Als Diskussionsgrundlage für Großstadtbüchereien empfohlen.' Zu Übersetung und Rezeption der *Mythen des Alltags* in Deutschland. In: M. Körte, A.-K. Reulecke (Eds.) *Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 25-40.

Cole, A. (2015). "The Function of Theory at the Present Time," PMLA, Vol. 130, No. 3, 809–18.

Cole, Andrew. (2014). *The Birth of Theory*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Cusset, F. (2008). *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze and Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Trans. J. Fort with J. Berganza and M. Jones. Minneapolis; University of Minnesota Press, 99.

Lotman, J. (1976). 'O. M. Freidenberg as a student of culture', *Soviet Studies in Literature* 12.2., 3-11.

Lotman, J. (2009). Culture and Explosion. M. Grishakova (ed.) Trans. W. Clark. Berlin: Mouton de Gruyter.

Lotman, J. (2010). *Kultur und Explosion*. Trans. D. Trottenberg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 227-59.

Poliakova, S. V. (1997). *'Oleinikov i ob Oleinikove' i drugie raboty po russkoi literature.* Moscow: INAPRESS.

Tihanov, G. (2005). The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*, Vol. 26, (4), 665-696.

Tihanov, G. (2019). *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford: Stanford University Press.

СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ ВЪВ ВРЕМЕТО НА ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТТА. БАЛКАНСКИ ПРИМЕРИ И СВЕТОВНИ ВЪЗМОЖНОСТИ

Румяна Л. Станчева

COMPARATIVE LITERATURE IN THE TIME OF INTERDISCIPLINARITY. BALKAN EXAMPLES AND GLOBAL OPPORTUNITIES

Roumiana L. Stantcheva[1], Sofia University, Bulgaria

Abstract: *The article initially describes three phases in the development of Comparative Literature: one-way influence of prominent literatures on lesser-known ones; a dialogue between literatures through translation and reception; a comparative study of global literary dynamics in an interdisciplinary context. The symbolic credit of historical centres is taken into account, as well as the difficult communication between peripheral neighbouring literatures. The specific comparative analysis is based on contemporary methodology and examines the similar imagery of the concept of Nirvana, as well as the related semantic core, within the works of Balkan and Western symbolists, such as Peyo Yavorov, Vladislav Petković-Dis, George Bacovia, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Louis Ménard, critical observations of Angel Tonov, Joseph Retinger, Paul Bourget, etc.*

Keywords: *comparative literary studies, world literature and interdisciplinarity, literary Balkan studies, symbolism, nirvana*

Сравнителното литературознание, добре известен факт, представлява научна област със свой обект и своя методология. Обект е литературното общуване извън националните традиции, документирано (през литературни контакти и обмен) или предполагаемо (интертекстуално). Съответстващата методология за сравняване (по различни признаци – теми, жанрове, митология, образи и др.) на литературни явления, разделени наглед от езикова и/или културна граница, прави Сравнителното литературознание отворена за развитие във времето област и позволява насочването към нови обекти за аналитично внимание, прилагане на новоформулирани насоки на работа.

С реална (френска) поява през 1930-те години, предшествана преди това от (развитата в немскоезичния свят) Сравнителна литературна история, която познаваме още от края на XIX в. в България през разработките на Иван

---

[1] Roumiana L. Stantcheva is a professor, Dr. Habil at Sofia University "St. Kliment Ohridski". Works in the field of Comparative Literature and Balkan Studies (Romanian, French and Bulgarian literature), modernism, XIX-XX centuries, literature and arts, theory and practice of translation. Email: r.l.stantcheva@gmail.com

Д. Шишманов, Сравнителното литературознание притежава способността да създава правила и след време да ги надраства и променя. (Stantcheva, 2011; Stantcheva, 2012; Bassnett, 1993, pp. 12, 31, 91, 114). Определяща първоначално е идеята за *влиянието* на ярки литератури и литературни образци върху чуждите литератури и писатели. Този възглед затвърждава за известно време не просто френската литература, а западноевропейския канон като водещ и съвсем съответно предизвиква подценяване на всички останали литератури.

След 1970-те „несправедливостта" в старата парадигма е оспорена и теоретично, и на практика, като на преден план излиза *рецепционната естетика* на Ханс Роберт Яус. Можем да мислим за тази промяна като за едно първо отваряне на Сравнителното литературознание към търсене на значими естетически стойности не само в големите, но и в по-малко известните литератури. От значение в онези години става активността във възприемането на чуждите литератури. А преводите, както и критическите интерпретации се оказват реален и богат материал за проучване. Литературните общувания придобиват възможности да бъдат интерпретирани двупосочно, диалогично. Динамиката се проследява в пълнота и понякога се констатират случаи на творческа рецепция. Иван Вазов например не само е чел Виктор Юго, но се е вдъхновявал от конкретни творчески решения на френския свой предшественик и в поезията, и в прозата си. От гледна точка на рецепционната естетика Вазов, освен ярко явление за българската литература, става значим и в плана на диалога на културите.

Днес, след края на Студената война, очевидно се намираме в нова, раздвижена фаза от развитието на нашата дисциплина, надарена със способностите на Протей да променя външния си вид. Сравнителното литературознание по подразбиране е разположено между, от една страна, теорията на литературата и от друга – литературната и културната история. Основава се както на структурни представи за литературен текст, така и на историческите обстоятелства на пораждането им (обективни събития и писателски характеристики). Извън вече традиционните основания за сравняване като жанрове, теми, литературни форми, модели, образи, мито-критика, взаимодействия на литература и изкуства, контакти и размени, се появяват много нови платформи. Те въвличат литератора компаративист в социологически и идеологически конструкции. Всички тези новости плуват сред голямото море на интердисциплинарността (Barry et al., 2008). Ето някои от тях: културни изследвания, сравнителни културни изследвания, културни идентичности, джендър изследвания, постколониални изследвания, изследвания на превода, световна литература и др.[2]

[2] Абстрахирам се от названията на образователни курсове по сравнително литературознание и световна литература в университетите у нас и по света, в които са кодирани както научни принципи, така и контекстуални нужди на университетите и представляват преди всичко „опаковка". Обобщение в тази посока четем в резултатите от един по-обширен проект (Burova et al., 2019).

С риска прекалено да затворя тези три фази в изходните им точки, ще припомня инициаторите им: ранната френска компаративистика, уверена в предимствата на своята литература (и оттам идеята за влиянието); културологичният поглед на немската школа за рецепцията във втория етап (своеобразен коректив, търсене на съзвучие с хуманитаристките тенденции на 1970-те); а днес – засилената интердисциплинарна динамика на постколониалния свят, доминиран от англоезичието и американското културно надмощие. В подобно нарочно стесняване на погледа към инициаторите на различните последователни тенденции се вижда добре движението на центровете на влияние през последователните епохи – първа половина на XX век, времето след Втората световна война и съвременните ни 30-ина години след края на Студената война.

Доколкото Сравнителното литературознание днес активно се интересува от така наречената „световна литература", ще се спра кратко именно на това явление. То стои предизвикателно и специфично, особено по отношение на литературната балканистика. Балканските литератури са европейски, но никога не успяват да влязат в европейския канон. Доколко балканските литератури могат да се качат на вълната на отваряне към Всички литератури по света? Или ще останат както винаги в периферията на един център-Европа, днес – център с яростно оспорван авторитет?

Световна литература се нарича както обосноваваното идеологически от постколониалните изследвания понятие, така и практиките (пазарни и образователни), които допълват каноничните литературни примери с нови ярки творби, грабнати от различни места по земното кълбо. Разглежда огромен международен литературен обмен, концентрира вниманието не само към превода, но и към системната поява на двойни писателски идентичности (изява на език, който не е роднят, а и самопревеждане), а оттам и въвличането на света в постоянно изненадващи литературни появи. Към Световната литература са причислявани писатели, влезли в съвременната динамика на глобалния пазар на естетически и социални идеи, на преводната и разпространителската дейност, подкрепяни от мощните днес субсидиращи програми за превод и книгоиздаване. Тези писатели често са носители на смесено, мултикултурно творческо наследство и до голяма степен са лицето на днешния литературен ден. Световната литература изглежда като сбор от писатели и творбите им, като планетарна антология.

Сравнителното литературознание, в условията на подобна децентрализация на литературния материал, запазва теоретичната си база и основна методология, приема интердисциплинарността (която поради спецификата си поначало практикува) и така разглежда реалностите на съвременното литературно поле. Кога една национална литература се превръща в световна ли? Вероятно от момента, когато се появи книга със заглавие като предстоящото „Bulgarian Literature as World Literature", което за първи път толкова насочено заявява българската претенция и придава

планетарна снага на литературата ни. Можем да очакваме публикацията с интерес. Къпем се в бульона на сътворението!

Когато един писател става Нобелов лауреат или носител на друга международна престижна, да кажем европейска награда, отличието дава нови възможности за него самия и за националната му литература да станат известни. Примерът с Орхан Памук, например, ни е близък и познат. Световната литература като практика всъщност захранва по нов начин, по-разнообразно, по-наситено, по-всеобхватно човешката жажда за литература, а Сравнителното литературознание се чувства улеснено в подбор за анализите си. Бих казала, че Световната литература е новият начин да се поотърсим от канон, западноевропейски образци, закостенялост в изброими примери. Сравнителното литературознание има новия шанс да ползва раздвижването на мисленето (именно, че и неканоничните литератури пораждат канонични творби) и сътворяването на безброй преводи, за да разшири периметъра на сравняваните литератури (всъщност да няма ограничен периметър). Надеждата за нашия планетарен сегмент е, че все по-рядко някой ще вдига рамене, когато в компаративен анализ се появят писатели от смятаните по принцип за периферни литератури.

Неслучайно съвременният етап от развитието на Сравнителното литературознание още търси лицето си. Благодарение на заложената в методологията необходимост от сравнение, Сравнителното литературознание приема радушно широкото отваряне и към планетата, и към подценявани в миналото, по-малко познати литератури. В този факт виждам положителна тенденция и възможност за разширяване на кръгозора. Но тук се съдържат и опасности от загуба на методологическа специфика или от изличаване на традиционните ориентири, без да бъдат установени нови.

Съвременните трудности в Сравнителното литературознание, свързани с динамичното и нехомогенно развитие на дисциплината, са забелязвани от редица литератори. Например в книгата на Емили Аптър „Срещу Световната литература. По въпроса за политиките на непреводимост“ (Apter, 2013). Още от заглавието е заявено подобно неприемане. Макар че в книгата на Аптър анализът се отнася до степените на преводимост и непреводимост между различните езици, литератури и култури, ясно личи противоборството между различни тенденции в литературните среди по света. Американската авторка подчертава, че Преводните изследвания и Световната литература „са били неспособни да преработят литературната история чрез планетарни картографирания и темпоралност, въпреки че прибягват до теорията за световната система.“[3] (Apter, 2013, p. 7). В същата книга е изразено и опасението, че

[3] Both fields, [translation studies and World Literature] moreover, were unable to rework literary history through planetary cartographies and temporalities despite their recourse to world-systems theory.

> Западните жанрови категории неизменно функционират като програмни настройки. И когато става дума за не-европейски литератури, те често биват групирани под монолитни рубрики като „Ислям“ или „Азия“ (тенденция, критикувана от Гаятри Спивак в „Другите Азии“ [2008].[4] (Apter, 2013, p. 59).

Подобна грижа за открояване на всяка литература с нещо специфично, поне с името ѝ, е важна и за по-малко познатите европейски литератури като българската и изобщо смятаните за регионални, периферни литератури. Загубата на образци/канон обаче също може да отведе до нестабилност.

Констатации за промяната в характера на Сравнителното литературознание личат още от 1990-те години, изразени напр. от Сюзън Баснет. Тя вижда отдалечаване от чисто литературния прочит в посока както на предпоставки, така и на последствия:

> Големите вълни на критическата мисъл, които преминаха една след друга от структуралистката мисъл към постструктурализма, от феминизма към деконструкцията, от семиологията към психоанализата, отклониха вниманието от дейността да се сравняват текстове и да се проследяват модели на влияние между писателите към ролята на читателя. И като всяка нова вълна, пресякоха предходната, понятията за единствена, хармонична интерпретация бяха разбити завинаги.[5] (Bassnett, 1993, pp. 4-5).

Сюзан Баснет обаче не е носталгична към сравняването на текстове, заложено в Сравнителното литературознание. Тя лансира своята версия за промяна – вижда я в Преводните изследвания. Тук можем да забележим своеобразно, непосочено от авторката връщане към рецепционната теория. Баснет обаче се позовава на друго, на Полисистемната теория на Itamar Even-Zohar, която поставя ударението върху политики на превода и преводачески стратегии (Bassnett, 1993, p. 159).

Самата Баснет, авторитетно име за Преводните изследвания, стига до пренареждане на таксономията, в която се опитва да изведе на преден план Преводните изследвания, като твърди:

> Сравнителното литературознание като дисциплина е изживяло дните си. Интеркултурните проучвания в Изследвания за жените, постколониалната теория, културните изследвания промениха изобщо лицето на литературните проучвания. Би трябвало да гледаме на преводните изследвания като на главната дисциплина отсега нататък,

---

[4] Occidental genre categories invariably function as program settings. And when non-European literatures are addressed, they are often grouped under monolithic rubrics such as “Islam” or “Asia” (a tendency criticized by Gayatri Chakravorty Spivak in Other Asias [2008].

[5] The great waves of critical thought that swept through one after the other from structuralism thought to post-structuralism, from feminism to deconstruction, from semiology to psychoanalysis - shifted attention away from the activity of comparing texts and tracking patterns of influence between writers towards the role of the reader. And as each new wave broke over the preceding one, notions of single, harmonious readings were shattered forever.

> а на сравнителното литературознание като на ценена, но спомагателна тематична област.[6] (Bassnett, 1993, p. 161)

Затварянето на литературния интерес в една зона, тази на преводните изследвания, за мен изглежда ригидно и нереално. Без да подценявам значението на проучванията върху превода, ми е трудно да си представя как изучаването на преводната динамика ще измести фундамента за литературни сравнения, съобразени по време и място (характерни за дисциплината майка – Сравнително литературознание). Съзнавам колко закъсняла и невидима (на български език, без превод) е репликата ми към Баснет, но не мога да отмина мълчаливо подобна авторитетно формулирана приумица.

Постколониалните изследвания в литературата също се опълчват на йерархичността в отношението Метрополия-Колония. В тези изследвания обикновено се оспорва значението на големите литературни центрове заради това, че са разположени в столици на колониални държави, че са повлияли с културата и езика си на местните култури и език в колониите. Веднага изниква интересната дилема, да се изключат ли от сравнение литературите на бившите колониални държави. Да се занимава ли литературната критика, история и компаративистика само с бившите колонии и създадената в тях литература? В предговора за един сборник по тези теми Ашок Бери и Патриша Мъри поставят въпроса за не/възможното изместване на Европа от централното ѝ място в литературата (Bery, Murray, 2000, p. 7). От една страна това се прави (според цитирания от авторите проект на Дипеш Чакрабарти за ‘провинциализиране на „Европа“’), като се показват вътрешни колебания и противоречия, употребата на сила и прочие отрицателни страни на старите авторитетни центрове. Авторите на предговора констатират също така, че

> категорията „постколониална литература“ никога не е мислена така, че да включи литературата на някогашните империалистически сили, въпреки че те също са постколониални държави, които не само са помогнали да бъдат формирани бившите им колонии, но и самите те са били неотменимо формирани ‘от опита си, че губят империята си’.[7] (Bery, Murray, 2000, p. 9).

Двамата автори поставят въпроса за важността да се търси „хоризонтална компаративна рамка“[8] и постколониалните проучвания да бъдат правени

---

[6] Comparative literature as a discipline has had its day. Cross-cultural work in women's studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. We should look upon translation studies as the principle discipline from now on, with comp.lit. as a valued but subsidiary subject area.

[7] the category ‘postcolonial literature’ is never thought to include also the literature of the former imperial powers, although they too are postcolonial states, which have not only helped to shape their former colonies but have themselves been irrevocably shaped ‘by the experience and the loss of empire’.

[8] a horizontal comparative framework

в сравнителен план. Смятат, че в противен случай, дори да не бъде споменавана, Европа ще присъства като големия отсъстващ център.

Дърпането и разточването във всички посоки на поизтънялата днес кора на Сравнителното литературознание намира на моменти и позитивните призиви за нови проекти, които търсят да запазят стабилността на Сравнителното литературознание като дисциплина, а чрез еластичността на същата тази дисциплина – да преодолеят антагонизмите на настоящето, породени от неизживяната травма между бивши империи и колонии, между обладатели на властта и подчинени, зависими култури. Така проектът „Атлантически империи“ (Clavaron, Moura, 2012) си поставя задачата да осмисли литературите, писани на европейски езици, но от различни народи около Атлантическия океан. Върху три континента (Европа, Америка и Африка) и литератури, писани на четири европейски езика, се простира този проект, като се отнася към англоезичието, франкофонията, испаноезичието и лузофонното пространство. Идеята е не да се пише изчерпателна история, а да се търсят конкретни контакти и размени. Също така да се надскочат вече съществуващите формулировки „като Креолското, Британската общност, литературата-свят, Черния Атлантик...“[9] (Moura, 2012, p. 11-12). По същество в подобен проект европейският компонент е много силен чрез езиците – езици на колонизатори, но дава възможност да се търси преодоляване на травмите чрез конкретни реалности, довели до литературен успех.

Фокусирането върху съвременни литературни постижения от четирите краища на географията носи със себе си желание за отхвърляне на старите, авторитетни литературни центрове. В днешния центробежен свят (и сред научни тенденции към разместване, разглобяване), с цялата му интердисциплинарност, не можем да забравим, че центрове са съществували ясно в миналото (а Сравнителното литературознание съдържа неизменно историчен компонент), че натрупаното през вековете няма как да се заличи, че доминациите на Европа в литературен план не са непременно и само колониални, а имат много по-дълбок структурен литературен смисъл, който не би трябвало да губим от поглед.

***

Какво е значението на Европа като исторически център и доколко Европа осигурява основания за сравняването на литератури, които не знаят много една за друга, макар че са съседни? Балканските литератури представляват общност главно по географски признак и донякъде по ритъма на историческото си, зависимо от чужди империи развитие. Общуването между тези литератури е информативно, повърхностно. Както съм посочвала и другаде (Stantcheva, 2011), сходствата между балканските литератури

[9] „tel la Créolité/Créolisations/Relation, le Commonwealth, la littérature-monde, la Black Atlantic, la French Atlantic, los estudios transatlanticos...“

проличават единствено в по-широк международен контекст. Сравненията между две балкански литератури е възможно, като съпоставим творческата рецепция в тях на едни и същи литературни явления – образцови примери. Схематично можем да мислим за равнобедрен триъгълник, в чиято основа цари равнодушие, а рецепционният интерес върви по бедрата, от основата към предпочетено канонично явление. На практика в литературната балканистика най-често можем да изучаваме аналогични прояви на интерес в две и повече литератури към външен обект.

Тук съвсем не става дума само за отдавна създалата се престижна стойност на Запада, днес силно атакувана в контекста на глобализацията, но и за една реалност – постъпателното развитие на западните литератури, тези, в които чужди империи не са причинявали застой, прекъсване, акултурация, както се е случвало другаде по света.

Балканите не са все пак единствената периферия. Странно на пръв поглед, но и европейският център изпитва провинциален комплекс. Това ни казва за средноевропейските литератури чешкият двуезичен писател Милан Кундера:

> Вярно ли е, – пита той – че е невъзможно да се очертаят трайно и точно границите на Централна Европа? Така е! Тези нации никога не са били господари нито на съдбата си, нито на границите си. Те рядко са били субекти, а почти винаги – обекти на Историята. Единството им е *не-институционално*. Те са близки помежду си не по своя воля, нито по симпатия, нито по езикова близост, а поради сходен опит, поради общи исторически ситуации, които ги събират, в различни епохи, в различни конфигурации и в променящи се, никога не окончателни, граници. Централна Европа (...) е *полицентрична* и се проявява в различни аспекти, видяна от Варшава, от Будапеща или от Загреб. Но от каквато и перспектива да бъде гледана, се очертава една обща История." (Kundera, 2005, p. 61).

Балканските литератури много приличат по тези характеристики на средноевропейските. Те също за дълги векове не са били господари на съдбата и на границите си. Така ги заварва модерното време. Много пъти са били обект на Историята. Близостта им не е по езиков признак или по политическо съюзяване, да не говорим за своя воля или симпатия. Сигурното е само, че в историческото си развитие балканските народи са споделяли мирно съседство или са воювали за границите си върху една част от континента, която им дава общото име. Всеки културен център тук се отличава по езика и по националната си традиция. Всяка от балканските литератури има своите особености. И ако нещо ги обединява, то може би е, освен историята, за която по принцип споменава и Кундера, и незадоволството, че се намират на Балканите – същият провинциален комплекс за малоценност. Това положение не изключва шанса на някои съвременни български писатели (и писатели от другите балкански и по-широко югоизточноевропейски литератури) да се впишат в представите за световна литература. Не можем да променим обаче логиката на литературния живот в миналото.

От натрупания през годините материал (да спомена тук изданието на Института по литература при БАН и на Съюза на преводачите в България „Преводна рецепция на европейските литератури в България“ и 6-тия том, посветен на Балканските литератури) (Nichev et al., 2004) ясно личи, че отношенията на литературите от Югоизтока могат да се разглеждат по два начина. На основата на близост, породена от езиковото родство, каквито са южнославянските литератури, или на основата само на балканското съседство. И в двата случая обаче преводите са задължително условие за пълноценно литературно общуване. На пръсти се броят случаи, когато балкански писатели са се чели в оригинал. Само ще изброя вече документирани случаи на лични контакти с регистрирани литературни резултати.

Малобройни са те и не особено съществени. Количеството им ги поставя по-скоро сред изключенията. Нобелистът Иво Андрич се е познавал лично с няколко български писатели, творчеството му е било коментирано от българската критика и, изглежда, че е бил възприеман за образец от неколцина български писатели, както личи от конкретни изследвания на Светлозар Игов и на други критици (Igov, 1992).

Факт на директен контакт между писатели, които говорят близки езици и които могат следователно да общуват без преводач, е проучен в книгата на Блага Димитрова и Йордан Василев „Кръстопътна среща“ (Dimitrova, Vasilev, 1999). Става дума за среща на творчески личности и за любовта между българската поетеса Елисавета Багряна и сръбския поет Раде Драйнац. Техните срещи – редки, кратки, тайни, дават отражение върху творчеството на всеки от тях, върху темите, до които се докосват, и върху търсенията по отношение на поетичната форма (Dimitrova, Vasilev, 1999, pp. 65-66).

При балканските литератури, които са писани на езици от различни езикови семейства, общуването е изцяло обречено на превода и прекият контакт е още по-рядко явление. В българо-румънските литературни отношения има интересен случай. Няколко критически статии от двете страни на границата спорят върху причината за сходната циклична структура в книгата на Михаил Садовяну „Ханът на Анкуца“ и във „Вечери в Антимовския хан“ от Йордан Йовков. Най-убедителен намирам коментара на Иван Станков, който показва отчетливите разлики в стила на двамата писатели и мотивирано отхвърля възможността за влияния от Михаил Садовяну върху Йовков (Stankov, 1994). Без да оспорвам много вероятните творчески импулси, дошли от румънския писател, ще спомена, че цикълът разкази, обединени от общ *топос,* не е откритие на Садовяну.

Примерите на личните контакти между писателите на Балканите изобщо са както малко на брой, така и без съществен ефект, който да породи литературна новост. Интересно при това положение е да се запитаме как да гледаме на аналогичните явления в две и повече балкански литератури, които не произтичат от двустранен контакт. Действително, при личен ангажимент в едно литературно общуване имаме възможност да документираме

случилото се в реален план и в литературен анализ. При аналогичните явления обаче обяснение липсва, ако не разширим рамката, ако не поставим балканските литературни явления в европейското литературно поле.

***

Ето и един пример. Тръгвам от литературния факт в статията на Ангел Тонов „Мотивът „нирвана“ в поезията на Пейо Яворов и на Владислав Петкович-Дис“ (Tonov, 1994, pp. 362-375) и ще си позволя да разширя темата. Както става ясно от статията, мотивът Нирвана не представлява изначално хрумване на никой от двамата поети. Вдъхновен е, както посочва Ангел Тонов в края на статията си, от „обща естетика и учители – на френския символизъм и поезията на Бодлер“ (Tonov, 1994, p. 374). Споменати са в статията също така Шопенхауер и Едгар По. Съвпадението между Яворов и Петкович-Дис е обосновано с типологичните сходства в двете литератури (Tonov, 1994, p. 371). Ще продължа темата оттук, като потърся общ източник както за семантичното ядро Нирвана/Нищо, така и по-конкретно за водното изображение на Нирвана при двамата балкански поети.

Ако наистина влезем в стиховете на Бодлер и на други символисти, а и на критиката, ще срещнем ясно една цялост от сплетени мотиви. Не само Нирвана, но и Нищо, Пропаст, стремеж към отвъдното, тревога и разочарование от съвремието, разклатено доверие в божествения принцип.

Като се разровим у Бодлер, не попадаме на Нирвана като понятие. Макар че идеята присъства драматично в меланхолията, наричана *сплин*, в злокобни картини на пропасти и копнеж по смъртта. Намираме и драмата да осъзнава преходността на живота на фона на прогреса на науката и техниката, които за чувствителната душа на поета само драматично подчертават липсата на упование в трансцендентната идея. Тази характерна нагласа личи например в стихотворението с красноречиво заглавие „Жажда за небитието“ („Le goût du néant“).

Et le Temps m’engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;
Je contemple d’en haut le globe en sa rondeur
Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute. (Baudelaire)

Времето ме гълта миг след миг,
Както сняг обилен скрива мъртво тяло;
Гледам отвисоко земното кълбо,
Без да търся вече там подслон. [10]

Затова пък намираме стихотворение със заглавие „Нирвана“ у един позабравен днес поет – Луи Менар (Louis Ménard, 1822-1901) – от стихосбирката му „Rêveries d`un païen mystique“ – „Мечтанията на един мистичен езичник“. Поетът зове:

[10] Ритмичен превод мой - Р. С.

Néant divin, je suis plein du dégoût des choses ;
Las de l›illusion et des métempsycoses,
J‘implore ton sommeil sans rêve ; absorbe-moi. (Ménard)

Божествено небитие, изпълва ме отврата от нещата,
И морен от заблудата и от метампсихоза,
Те моля само за твоя сън без сънища; погълни ме. [11]

Отново забелязваме копнеж по изчезване в Нищото, употребено като синоним на Нирвана от заглавието, разочарование от делничните стремежи, дори от екзотичната идея за прераждания на душата.

Понятието *Нирвана*, с цялата си смътност, тъй като е заето от Будизма и едва ли е осъзнавано в пълнота в Европа, успява да представи място, което те спасява от разколебаната вяра в Бога, от упадъка на града и от прогресиращото само в технически план общество – това място, не точно смърт, а възможност да потънеш в безвременно съзерцание на красивото. Близко понятие, използвано още по-често от поетите, се оказва Нищото, до голяма степен свободно от екзотизма на представите за Нирвана.

Поначало интересът към Нирвана в европейския интелектуален свят присъства силно чрез философията на Шопенхауер. При това по специфичен начин. Както се посочва в едно изследване по въпроса

> рецепцията на Будизма през Шопенхауер често води на Запад до приписване на Будизма на едно стоическо учение за апатия. Смята се, че Будистите са лишени от емоции и са в състояние на абсолютно безразличие. Макар че подобна оценка се появява само в един вид Будизъм, и дори там е ограничено.[12] (Dumoulin, 1981, p. 466).

Не знаем със сигурност по кой път са минали вдъхновенията на Яворов и Петкович-Дис. Прави впечатление обаче сходното съсредоточаване върху изобразяване на мъртви води.

При конкретно сравняване на Яворов и Петкович-Дис в стихотворението на Яворов „Нирвана“ се налага представата именно за Нищото, за Небитието като водно пространство без дъно и без бряг, което зове човека, мами го, но той не смее да пие от кристалните му води. С удивителна грижа за графичната, стиховата, ритмичната и музикалната форма[13] това стихотворение потапя читателя си в тревога и несигурност пред вечния примамлив сън, към който не смеем да пристъпим.

---

[11] Контекстуален превод мой - Р. С.

[12] „The reception of Buddhism through Schopenhauer has often led in the West to the attribution of a Stoic teaching of apathy to Buddhism. People thought that Buddhists were devoid of emotions and in a state of absolute indifference. Yet this judgment appears in only one kind of Buddhism, and even there has its limits.“

[13] Детайлен стихов и текстов анализ е направен в цитираната статия от Ангел Тонов и в цитираната в нея литература.

Предвечните води, всевечните води - кристални,
бездънни и безбрежни, призивно прохладни...
Но страх ни е да пием, нас - страдални,
безсънни, безнадеждни, знойно жадни. (Yavorov)

Драмата да не можеш да утолиш духовната си жажда, когато успяваш да съзреш примамливата вода на безвременната вечност. И постоянната неудовлетвореност от баналния свят наоколо.

При Владислав Петкович-Дис (Vladislav Petković Dis, 1880-1917) в стихосбирката „Утопљене душе" („Удавени души") Нирвана е представена като кошмар, сънуване на вече мъртвото: пресъхнали морета, мъртви души, мъртви любови, светът на сенките, мъртвото време. Нирвана е празен до отчаяние мъртъв поглед. Видяна в съня на поета, Нирвана му напомня, че и той е отражение на преходните неща: „Као боји пролазности ствари". („Като отблясък на преходността на нещата").

Някакво сходство с Яворов можем да забележим именно при образа на водите – при Петкович-Дис обаче те са море, мъртво, без вълни и без пяна.

Ноћас су ме походила мора,
Сва усахла, без вала и пене,
Мртав ветар дувао је с гора,
Трудио се свемир да покрене.

Нощес моретата ме посетиха,
Пресъхнали, без пяна, без вълни,
От планините мъртъв вятър духна,
Вселената опитва да задвижи. [14]

Общото, което забелязваме обаче, най-вероятно не е породено в общуване между българската и сръбската поезия, между двамата поети, Яворов и Петкович-Дис. Хронологията на публикациите им също едва ли има особено значение. За Яворовото стихотворение публикациите са от 1909 и 1914, а стихосбирката на Петкович-Дис е от 1911 г. Техен образец е едно цялостно смислово ядро от декадентски чувства, меланхолия, усещане за безсмислени усилия на човека, за непотребност от поета, желание за потъване в забрава на себе си и на цялото уморено общество. Писаното на тема Нирвана в началото на XX век в българската литературна периодика ясно очертава засилен интерес по тези теми (Tonov, 1994, p. 362).

Залезните нагласи са много по-широко тълкувани, напр. във френската литературна критика, без, разбира се, там да се е чувало за декадентските настроения на Балканите. Още през 1911 г. Йозеф

[14] Ритмичен превод мой - Р. С.

Ретингер[15], когато е двайсетгодишен, защитава докторат в Сорбоната и пише интересна статия за движението Парнас (Retinger, 1911, p. 12-27). Той коментира, че Гюстав Флобер, Теофил Готие и цялата литературна среда от втората половина на XIX век не очакват нищо от живота, нямат никаква надежда. Льоконт дьо Лил е определен като нихилист. Будизмът му разкрива философията на Нирвана, „той искал да се самоунищожи в Нирвана, тъй като силният човек вижда достоен за гордост обект единствено у себе си.“ [16]

Друг много известен по онова време романист и есеист, Пол Бурже, описва състоянието на психологическите нагласи в книгата си „Съвременната психология“ от 1880 г., като един от портретите му се отнася до Бодлер (Bourget, 1881, pp. 408-409). Според него Бодлер „притежава фаталната черта на песимизма (...) ужас от Битието и бясно привличане към Нищото. Нирваната на Индусите се чувства у дома си при него, откривана в основата на модерните неврози.“ [17] В подкрепа на твърденията си Бурже цитира първите стихове именно от стихотворението на Бодлер „Le goût du néant“/ „Жажда за небитието“:

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte.
L›Espoir dont l›éperon attisait ton ardeur
Ne veut plus t›enfourcher. Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.
Résigne-toi, mon cœur, dors ton sommeil de brute.../ (Baudelaire)

О, мрачен дух, до днес ти бе на барикада!
Надеждата, която пришпорва твойта жар,
не те възсяда вече. Мой кон, трагично стар,
падни, щом спираш се пред не една преграда!
Сърце, смири се, спи – в съня търси награда! [18]

Като се опитва да намери обяснение на това привличане към небитието у Бодлер, критикът го свързва с първоначалната му истинска вяра в Бога.

> Илюзията е била толкова нежна и толкова силна, че веднъж отминала, не можела да бъде заместена от нещо по-незначително. (...) С какво презрение третира той вярващите от втори разред, онези, които правят свой Бог от Човечеството или от Прогреса. Какво по-естествено тогава, щом изпитва усещане за празнота пред този свят, в който напразно търси конкретен

[15] Józef Hieronim Retinger (1888–1960), известният поляк, работил по-късно като политически съветник в изгнание.

[16] Il voulut s'y anéantir pour cette raison que l'homme fort ne trouve qu'en lui un objet digne de son orgueil. (Retinger, 1911, p. 12-27).

[17] Du pessimiste il a le trait fatal, le coup de foudre satanique, diraient les chrétiens : l'horreur de l'Être et le goût, l'appétit furieux du Néant. C'est bien chez lui le Nirvâna des Hindous retrouvé au fond des névroses modernes“.

[18] Превод К. Кадийски (Kadiyski, 1984).

Идеал, който би съответствал на онова, което му остава от тежнението към отвъдното?[19] (Bourget, 1881, p. 410).

Това, което прилича на пръв поглед на съвпадение между двама балкански поети, всъщност отговаря на две паралелни явления на рецепция. Но не само рецепция от Бодлер, който не е единствен носител на подобен нихилизъм. При Стефан Маларме идеята за Нищото дори е обмислена в отношението към Нирвана и към поезията.[20] Без съмнение философията на Ницше също повлиява широко върху европейските поети и мислители. Какво остава на човека, след като се откаже от Бога? Мнозина философи и поети си задават подобни въпроси, не само през XIX, но и през целия XX век.

Образността на мъртвите води все пак е пряко видима именно у Едгар Алан По и е вероятно Петкович-Дис, както и Яворов, да са вдъхновени например от стихотворението на По „Dream-Land“:

...

дойдох аз в родните места –
от Туле – края на света, –
от онзи край, де Сън витай,
и сред мъгли забулен дреме –
вън от Пространство – вън от Време.

.....

там езера, в които спят паднали звезди,
разстилат морно-мъртви, заглъхнали води –
води тъй морно-мъртви и тъй безмълвно ледни –
под сняг, над тях посипан от лилиите бледни.

(Poe/transl.Mikhailov 1920).

I have reached these lands but newly
From an ultimate dim Thule –
From a wild weird clime that lieth, sublime,
Out of SPACE – out of TIME.

.....

By the lakes that thus outspread
Their lone waters, lone and dead, –
Their sad waters, sad and chilly
With the snows of the lolling lily, –
By the mountains – near the river. (Poe, 1844).

---

[19] L‘illusion a été si douce et si forte, qu‘une fois partie, elle n‘a plus laissé de place à des substitutions d‘une intensité inférieure. (...). Il faut voir avec quel dédain, – assez inintelligent, avouons-le, comme tous les dédains, – il malmène les croyants du second degré, ceux qui font leur Dieu de l‘Humanité ou du Progrès. Quoi de plus naturel alors qu‘il éprouve une sensation de vide devant ce monde où il cherche vainement un Idéal concret qui corresponde à ce qui lui reste d‘aspirations vers l‘au-delà?

[20] Конкретен анализ напр. в: Drigo Agostinho, 2014.

Тъй като прочутите преводи на Георги Михайлов са публикувани през 1920 г., можем да предположим, че поезията на Едгар По се е разпространила много по-рано в оригинал или през френски преводи. Недооцененият американски писател достига Европа и придобива неочаквана, широка популярност. Сякаш днешната представа за „световна литература“ наднича ретроспективно през калейдоскопа от съвпадащи образи на мъртви води: от сравнително периферните тогава САЩ – към Франция – цяла Европа – Балканите – и може би света.

Тъй като песимистичната нагласа в поезията се изразява плътно на Балканите в началото на XX век, ще добавя за пример румънския символист Джордже Баковия (1881-1957), характерен с мрачните, дори гробищни, декадентски настроения на стиховете си (напр. стихотворението „Олово“).

Във сън дълбок ковчези от олово,
Цветя оловни, траурна одежда –
Във гробница бях сам и без надежда...
Сух вятър... скърцаха венците от олово. [21]

Dormeau adânc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmânt –
Stăm singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb. (Bacovia, 1916, p. 34).

Джордже Баковия избира да нарече едно от стихотворенията си с понятието за Нищо, но на латински:

Nihil
.....
Какъв копнеж
Напред,
Навек
Във гроб. [22]

.....
Si ce avânt
Să treci,
Pe veci,
Într-un mormânt. (Bacovia 1936, p. 121).

Интересно е и интертекстуалното назоваване на още вдъхновители по темата в друго стихотворение на Баковия, озаглавено „Пустота“.

Далеч, в града животът трополеше...
О, сетивата ми са в крайна нервност...
А в ъгъла на залата дочух сарказъм,
в смеха на По, Бодлер и Ролинà. [23]

[21] Превод мой - Stancheva, 1994.
[22] Ритмичен превод мой - Р. С.
[23] Ритмичен превод мой - Р. С.

Pustiu

Departe, în cetate viața tropota...
O, simțurile-mi toate se enervau fantastic...
Dar în lungul sălii pufneau în râs sarcastic
Si Poe, si Baudelaire, si Rollinat. (Bacovia, s. a.).

Чорапът все повече се разплита със споменаването на Морис Ролина (Stantcheva, 2007). И сравненията с други носители на подобни залезни настроения от края на XIX и началото на XX век могат да продължат. За да ни покажат, че балканските поети се чувстват част от общи европейски настроения, понякога уловени след времеви отстъп, но оформени и оформящи се от ярки фигури в литературата и философията.

***

През XIX и XX век са осъществени много малко преводи между балканските литератури, особено ако сравним с преводите, които се правят от френската, немската, английската и други западни литератури. През последните почти 30 години да се превежда от всички езици интензивно е финансово стимулирана международна културна политика. Мотивацията за преводите често е формулирана в новите зони на интердисциплинарното Сравнително литературознание, основно в Преводните изследвания. Не е достатъчно обаче една книга да бъде преведена. Тя трябва и да бъде забелязана, да получи не само преводна, но и критическа, а и при по-добро стечение на обстоятелствата – творческа рецепция. Преводите от книгите на писатели съседи имат ролята по-скоро да информират, но не са смятани за образци. Престижът както на западните литератури, така и на световните успехи (също с предимство пред съседските литератури), се запазва, въпреки изобилието от преводи на балкански писатели днес.

За разлика от субсидирана практическа дейност по издаване и по научни проекти за анализ, литературните общувания на балканските литератури се случват в много широкия контекст на европейските литературни явления, а днес и на лавината от световни автори. Литературните теми, течения, жанрове в балканските литератури са европейски и световни теми, течения и жанрове. Декадентството е било възприето от писатели и поети на Балканите като свой начин да се изразят в духа на съвремието им. Владислав Петкович-Дис, Пейо Яворов и Джордже Баковия си приличат по интереса си към европейската философска интерпретация за Нирвана и влизат в световния обмен на образност: Бодлер, Едгар По, Луи Менар. Сравняваме балканските писатели помежду им, благодарение на постъпателно породените и плътно изразени западни литературни явления, а днес и на световните тенденции. Съседството е равнодушно, активният стимул за общуване се съдържа в престижа: днес шансът на балканските литератури да бъдат

забелязани може да се търси именно в падането на предразсъдъците към непознатото и непринадлежащо към авторитетните по традиция центрове, в присъединяване към световния обмен на емблематични литературни явления.

References

Apter, E. (2013). *Against World Literature: on the Politics of Untranslability*. London/ New York: Verso.

Bacovia, G. (1916). *Plumb*. https://tubeclip.files.wordpress.com/2011/06/bacovia-george-plumb-cartea.pdf

Bacovia, G. (s.a.). http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/nihil.php

Barry, A., Born, G. and Weszkalnys, G. (2008). Logics of interdisciplinarity. *Economy and Society*, (37: 1), 20-49. http://users.sussex.ac.uk/~ir28/IDR/Barry2008.pdf

Bassnett, S. (1993). *Comparative literature. A critical Introduction*. Oxford UK& Cambridge USA: Blackwell.

Baudelaire, Ch. (1984). *Poemes*. Sofia: Narodna kultura. [Бодлер, Ш. *Цветя на злото. Малки поеми в проза*. Прев. от френски К. Кадийски. София: Народна култура.

Baudelaire, Ch. (1857). *Le goût du néant*. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1861/Le_G0%C3%BBt_du_n%C3%A9ant

Bery, A., and Murray, P. (Eds.). (2000). *Comparing Postcolonial Literatures. Dislocations*. [Introduction – Bery & Murray]. London: Palgrave Macmillan.

Bourget, P. (1880). *Psychologie contemporaine*. https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1881_bourget.html

Burova et al. (2019). Modeli na prepodavane na sravnitelni literaturni distsiplini v aktualnia akademichen kontekst. *Colloquia Comparativa Litterarum*, (5), 97-107. [Бурова, А., Димитрова, С., Колев, В., Янев, К., Илев, Б. Модели на преподаване на сравнителни литературни дисциплини в актуалния академичен контекст. *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2019, (5), 97-107.]

Clavaron, Y., Moura, J.-M. (Eds.). (2012). *Les Empires de l'Atlantique. XIXe-XXIe siècles. Figures de l'autorité impériale dans les lettres d'expression européennes de l'espace atlantique*. Bécherel: Les Perséides Editions.

Dimitrova, Bl., Vasilev, Y. (1999). *Krastopatna sreshta. Dokumentalna novela*. Sofia: Balkani. [Димитрова, Бл., Василев, Й. *Кръстопътна среща. Документална новела*. София: Балкани.]

Drigo Agostinho, L. (2014). Lire ou interpréter après la découverte du Néant. In: Mallarmé herméneute, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉdI). *Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloques et journées d'étude*, (10). http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?lire-ou-interpreter-apres-la.html

Dumoulin, H. (1981). Buddhism and Nineteenth-Century German Philosophy. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 42, (3), 457–470. JSTOR, www.jstor.org/stable/2709187. Accessed 6 Sept. 2020.

Harper, M. P., Kambourov, D. (Eds.). (November 2020). *Bulgarian Literature as World Literature*. Bloomsbury Academic.

Igov, Sv. (1992). *Ivo Andrich. Tvorchesko razvitie i hudozhestvena struktura*. Sofia: BAN. [Игов, Св. Иво Андрич. *Творческо развитие и художествена структура.* София: БАН, 1992.]

Kundera, M. (2005). *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris: Gallimard.

Licheva, A. (2019). *Svetoven li e Nobel?* Sofia: Kolibri. [Личева, А. *Световен ли е Нобел?* София: Колибри.]

Ménard, Louis. (1911). *Rêveries d'un païen mystique*. Texte établi par Rioux de Maillou, Georges Crès et Cie, éditeurs. https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%AAveries_d%E2%80%99un_pa%C3%AFen_mystique

Moura, J.-M. (2012). Les Empires et le projet d'une histoire littéraire de L'Atlantique. In: Yves Clavaron et Jean-Marc Moura (Eds.) *Les Empires de l'Atlantique. XIXe-XXIe siècles. Figures de l'autorité impériale dans les lettres d'expression européennes de l'espace atlantique*. Bécherel: Les Perséides Editions.

Nichev et al. (Eds.). (2004). *Prevodna retseptsia na evropeyskite literatura v Bulgaria*. Tom 6. Sofia: Marin Drinov. [Ничев, Б. и др. (съст.) Преводна рецепция на европейските литература в България. Том 6. София: Марин Дринов, 2004.]

Petković Dis, V. (1911). *Utopliene dushe*. Autorovo izdanie, Beograd. [Петковић Дис, В. Утопљене душе. Ауторово издање, Београд, 1911.] https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/revues/157-revue/tous-les-mois/252-avril-2011-le-nirvana-vladislav-petkovi-dis-

Poe, E. A. (1844). *Dream-Land* https://poestories.com/read/dreamland

Poe, E. A. (1920). *Dream-Land, 1844*. Transl. G. Mihailov. https://chitanka.info/text/15940-stranata-na-synishtata

Retinger, J. (1911). Le Parnasse. In: *Histoire de la littérature francaise du romantisme à nos jours*. Paris, Grasset. In: *Le Parnasse. Texte réunis, préfacés et annotés par Yan Mortelette*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006. https://books.google.bg/books?id=JhVJM6Uq8JwC&pg=PA342&lpg=PA342&dq=poetes+francaiss+nirvana&source=bl&ots=qxNa5CccJw&sig=p_fgkyZZaxnMMHWDmXSlmV7TsZs&hl=bg&sa=X&ved=0ahUKEwioupyCo_HaAhWrApoKHW5XBLgQ6AEIYzAJ#v=onepage&q=poetes%20francaiss%20nirvana&f=false

Stankov, I. (1994). Kam problema Yovkov-Sadovyanu. In: *Literaturno-esteticheski protsesi na Balkanite*. Sofia: Morang. [Станков, И. *Към проблема Йовков-Садовяну.* В: Литературно-естетически процеси на Балканите. София: Моранг, 1994.]

Stantcheva, R. L. (1994). *Modernata rumanska poezia v balgarski prochit*. Sofia: Infopres. [Станчева, Р. Л. *Модерната румънска поезия в български прочит.* София: Инфопрес, 1994.]

Stantcheva, R. L. (2007). Ekzotizam i bohemstvo u rannite balkanski modernisti. In: *Kafene Evropa*. Sast. Raya Zaimova. Sofia: Damyan Yakov, 118-132. [Станчева, Р. Л. Екзотизъм и бохемство у ранните балкански модернисти. В: *Кафене Европа*. Съст. Рая Заимова. София: Дамян Яков, 2007, 118-132.]

Stantcheva, R. L. (2011). *Sreshta v prochita. Sravnitelno literaturoznanie i balkanistika*. Sofia: Balkani. [Станчева, Р. Л. *Среща в прочита. Сравнително литературознание и балканистика*. София: Балкани, 2011.]

Stantcheva, R. L. (2012). *Evropeyska literatura/evropeyski literaturi. Evropeyski li sa balkanskite literaturi?* Sofia: Balkani. [Станчева, Р. Л. *Европейска литература/европейски литератури. Европейски ли са балканските литератури?* София: Балкани, 2012.]

Tonov, A. (1994). Motivat "nirvana" v poeziyata na Peyo Yavorov i na Vladislav Petkovich-Dis. In: *Literaturno-esteticheski protsesi na Balkanite*. Sofia: Morang. [Тонов, А. *Мотивът "нирвана" в поезията на Пейо Яворов и на Владислав Петкович-Дис*. В: Литературно-естетически процеси на Балканите. София: Моранг, 1994.]

Yavorov, P. *Nirvana*. (1909/1914). Яворов, П. *Нирвана*. https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=130&WorkID=3384&Level=3

НОВО СПИСАНИЕ ПО СРАВНИТЕЛНА ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА*

Анотация

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, herausgegeben von Dr. Max Koch. 1-en Bandes 1-es Heft (1886)

[Вестник Европы, 1887, януари, стр. 438-39]

Александър Веселовский

Превод от руски Стефка Калева

A NEW JOURNAL OF COMPARATIVE HISTORY OF LITERATURE

Alexander Veselovsky[1]

Trans. from Russian by Stefka Kaleva[2], Shumen University, Bulgaria

Появата на новото историко-литературно издание отговаря на една реална потребност, която е формулирана нееднократно, макар и не в нужната пълнота и разностранност. Задачата за сравнително изучаване на литературата, по идея, отговаряше на профила на катедрите по световна литература, въведени законодателно в руските университети през 1863 г. и заменени днес от катедрите по западни литератури. Сходна задача решават публикацията на Гоше[3] „Arhive für Litteraturgeschichte“, както и специфичният по своя профил „Orient und Occident“ на Бонфей[4]. На следващо място е уместно да се спомене преводът на съставената през XVIII в. от италианския йезуит-мисионер Вениамин Бески народна книга: една съпоставка на приказките в стил Lalenbürger, популярни у нас във варианта приказки за Лутонюшка, която всъщност съдържа суров

* Преводът е направен по изданието: Александр Веселовский. Собр. соч. СПб., 1908. Т. 1. С. 18-29.

[1] Alexander Nikolayevich Veselovsky (1838–1906) was a leading Russian literary theorist who laid the groundwork for comparative literary studies. Although his work remained unknown to Western scholarship (probably due to lack of translations), Veselovsky has been singled out as the most remarkable representative of comparative theory of the origin and development of poetry in Russia and Europe in the nineteenth century.

[2] Assoc. prof. Stefka Kaleva, PhD, teaches at the Department of Russian Language, *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research interests are in the areas of Functional semantics, theory of translation, cognitive linguistics, linguoculturology. Email: s.kaleva@shu.bg

[3] Рихард Гоше (1824-1889) – немски историк на литературата, ориенталист. – Бел. на пр.

[4] Теодор Бонфей (1809-1891) – немски филолог, санскритолог, създател на т. нар. „миграционна теория“, обясняваща сходството на фолклорните сюжети, т. нар. „пътуващи сюжети“, с техния общ произход и допълнително териториално разпространение. – Бел. на пр.

материал с посочване на някои отделни паралели (вж. стр. 48 след „Die Abenteuer des Guru Paramartan“ von Hermann Oesterley). От друга страна, такива разработки, като статиите на Бьокел („Beiträge zur Litteratur des Volsliedes“) и Маркус Ландау („Das Heiratsversprechen“, стр. 13 и след.) е очаквано да се появят на страниците на списания, посветени на изследването на народната поезия (Folklore): първата от тях представлява сборник от разноезични варианти на една популярна народна песен, без да съдържа опит за разработването им; втората проследява историята на един поетичен сюжет от Кадипа на Калимах[5], в преразказ на Аристенет и Овидий (вж. статията ми „Белетристиката на древните гърци“, „Вестник Европы“ 1876, декември, стр. 678-9), до причудливата в своята мистична поетичност легенда на Gautier de Coincy, посветена на годеника на Богородица.

Има някои трактовки на Ландау и някои основани на тях генеалогични изводи, с които ни е трудно да се съгласим. От една страна, наистина такъв труд никога не може да бъде напълно завършен, но от друга страна – време е да излезем от първоначалния период, при който обикновеният подбор на паралели се разглежда като заслуга. Списанията по Folklore – единствените в своята тясна област, към които може да бъде приложено названието *списания по сравнителна история на литературата*, тук-там вече поемат по нов път.

Че това название и самият метод следва да бъдат разпространени върху цялата научна област, обхваната от понятието *литература* в широкия смисъл на думата, неведнъж е посочвано от редица автори. Според споделяната от нас гледна точка програмата на издателя Max Koch[6] („Zur Einführung“, стр. 1 и след.) не е нещо ново, но появявайки се в заглавието на списание, което е призвано да отговори на даденото обещание, заслужава внимание.

Прилагането на сравнителния метод при изучаването на европейските литератури се изисква от тяхната взаимна зависимост и от общите условия на техния генезис – казва Max Koch (стр. 2-3). Нито една от европейските литератури след римската не се развива изключително на основата на народното творчество. Самото римо-византийско християнство внася в поезията на новите народи повече или по-малко плодотворни мотиви от източната литература и култура: Вергилий започва да се възприема като християнски поет, немските монаси разказват заимстваните от него написани в хекзаметър езически

[5] Калимах – поет, критик, учен и александрийски библиотекар в Елинистичен Египет. Смятан е за основател на научната филология. – Бел. на пр.

[6] Макс Кох, немски литературовед, специалист по немска и английска литература. Основател на списанието по сравнителна литературна история *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, излизало до 1911 г. Тук се анализира неговата статия „Zur Einführung“ от същото списание.

германски саги; Троянските деяния и Александрия са популярни през цялото Средновековие; френските, немските, испанските и славянските поети преразказват в нова поетична форма сюжети, облечени някога в омировия хекзаметър или в прозата на Курций. Античните веяния, усвоени още през средните векове, се засилват още повече в периода на Възраждането. Средновековието поставя началото на международната латинска литература; Възраждането откроява всеобщите идеали в произведенията на римските и, по-късно, гръцките писатели, придава на литературата значение на политическа сила, налага върху нея печат, който се разпознава лесно, на какъвто и език да се изразява литературата. Да се оцени тази нова цялостност, изградена през Възраждането, а в нея да се проследят по-частните зависимости и взаимни междукултурни влияния, е възможно само от позициите на сравнителната история на литературата. Петраркизмът се развива на почвата на английската поезия; драматургията на Лопе де Вега и Шекспир се изгражда като осъзната опозиция на трагедиите на Сенека, считани за образци, следвайки които Jodelle, много преди Корней, замисля да преобразува френската драма, подобно на приятелите си от Плеядата, които претворяват по античен образец цялата френска литература. Ханс Сакс и Шекспир заимстват сюжетите за своите произведения от новелите на „Декамерон“, в които Бокачо преразказва древни сюжети, а понякога и източни приказки. Въпросът за първоизточниците на неговите произведения разкрива пред нас един по-широк кръгозор и едновременно с това – нова област в изследователските рамки на сравнителната история на литературата[7] (р. 6-7). По-голямата част от средновековните повести и „шванкове“ достига до народите от Западна Европа от Изтока в периода на кръстоносните походи и по-късно. Сравнителното изучаване на тези разкази, срещащи се в сходна форма у различните народи в различни периоди от времето, доведе съвременните изследователи до убеждението, че тяхното съхраняване не може да се обясни само с устното им предаване, а е необходимо да се допусне, че те са се пренасяли и чрез литературата. Оттук следва задачата да се проследи този процес на преход от народ към народ, от една книга към друга, без да се отрича силата на устната традиция, която черпи от книгите и често им връща собственото им съдържание, преиначено в традициите на устния преразказ. При това не е достатъчно да се констатира паралелното съществуване на дадена повест на изток и у нас, ограничено до общо предположение относно периода и посоката на заимстването – по време на преселението на народите или по време на кръстоносните походи. Науката иска да знае откъде именно е заимствана дадена повест, кой я е пренесъл, какви промени е претърпяла тя на местна почва, през какви метаморфози е преминала, като се започне от будистката легенда и индийската мистика до наши дни, когато тя, променена до неузнаваемост, се е преобразила в

[7] Безсонов, П. А. Библиогр. указ. с. 433.

поетична идеализация или площадна песничка. Гьодеке и Остерли преди време си поставиха за задача да проследят един от пътищата, по които се осъществява преходът и преобразуването на приказните сюжети от Азия към Европа; и го откриха в патристиката и църковно-дидактичната литература. Известен в това отношение е излезлият наскоро труд на американския професор Crane, който обаче не е упоменат от Кох. Кох като цяло в своя исторически очерк за възникването на идеята за сравнителна история на литературата се ограничава до изброяването на няколко имена на немски автори, като често забравя приносите на други народи. Така например аз не срещнах името на Дънлоп, затова пък е упоменат неосъщественият замисъл на Гьодеке за съставянето на „Речник на художествените сюжети".

Такава е областта, в която се разгръща сравнителната история на литературата. Нейните задачи (стр. 10 и след.) се свеждат до това: да проследява развитието на идеите и формите, постоянното трансформиране на едни и същи или сходни сюжети в литературните традиции от старото и новото време, взаимното влияние между тях. Сближаването на мотивите, разпространени в различните литератури, ми се струва благодатна задача, чието решаване обещава да осигури полезни материали за изграждането на новата наука за сравнителната история на литературата (Мориц Кариер).

Обръщайки сериозно внимание на всички, дори на някои наглед незначителни явления, тя не трябва да изпуска от поглед и идеята за общо развитие. При това наред с филологическия критерий е необходимо да се взема предвид и естетическият, тъй като „между филологията и естетиката не трябва да има разногласия, освен ако едната от тях или двете заедно не вървят по грешен път"[8]. Като се позовава на това твърдение на Вилхелм Шерер, програмата повтаря и думите на А. В. Шлегел за взаимната обусловеност между формата и съдържанието в изкуството. В този смисъл новото издание обещава да обръща внимание и на историята на философските учения и образователните изкуства. Доколко познаването на тази област е полезно за осветляването на литературните явления става ясно от излезлия наскоро труд на Делио за някои староиталиански картини като източник за появата на Гьотевия Фауст.

В самия край на програмата се говори за сравнителното изучаване на народната поезия, т. нар Folklore, за което в други страни съществуват особени съобщества и специални издания, докато участието на Германия в този процес отслабна след спирането на Mannhardt'овата „Zeitschrift fur deutsche Mytologie". Изданието на Koch открива достъпа до тези знания, но някак мимоходом, не в органична връзка със своите общи цели. Няма спор, че науката за Folklore-а може да бъде обособена; тя има свои специални задачи и засега все още недостатъчно изучен и систематизиран материал. Народната поезия, която е главен предмет на изследване на фолклористите,

[8] Безсонов, П. А. Библиогр. указ. с. 434.

заедно с това е и първа фаза във всяко поетично и литературно развитие, подлежащо на разглеждане в сравнителната история на литературата. Да се отдели едната област от другата невинаги е възможно и практически, предвид някои спорни въпроси в областта на поетиката, които могат да бъдат разрешени единствено на почвата на народната поезия. „Сравнителната поетика“ е заобиколена в списъка от задачи на програмата; макар този пропуск да е донякъде запълнен от статията на Майер „За припева“ (Uber den Refrain, стр. 34 и след.). Тъй като тя е една от малкото статии, отговарящи на целите на списание по сравнителна история на литературата, то мисля да се спра на нея по-подробно, независимо от това, че тя не отговори на моите очаквания.

Припевът, refrain, се среща в народната поезия на различни народи, като ту се вгражда в текста на песента, ту се повтаря в края на всяка строфа, ако песента е строфична. Понякога това е кратък стих, част от стих, знаменателно връщащ към главната част от съдържанието, към централното настроение на разгръщащата се песен. Такъв е refrain-ът във френската песничка от Бери, отпечатана и вероятно поукрасена от Жорж Санд („Maître Sonneurs“):

Trois fendeurs y avait
Au printemps sur l’herbette,
- J’entends le rossignolet!
Trois fendeurs y avait
Parlant à la fillette.

Всеки от тримата дървари прави в една от следващите 3 строфи предложение на момичето; то отговаря на всеки от тях поотделно и действието на всяка от строфите своеобразно се прекъсва от долитаща от гората пролетна песен за любовта: J’entends le rossignolet! Този психологически момент в припева извика у мен аналогия с един особен род повторения, бих ги нарекъл напомняния, свойствени за старофренския епос. В Песента за Роланд се описва поражението на французите при Ронсевó; Роланд тръби, призовавайки на помощ Карл; Карл чува това и го съобщава на Ганелон, който отрича опасността. Следващата строфа започва по същия начин: Роланд тръби; действието търпи слабо развитие, но в следващата строфа отново прозвучават призивните звуци на рога. Аз се опитах да обясня тази особеност, като я свързах с повторението на лирическия припев, refrain. Някои сцени и образи до такава степен привличат поетичното внимание, така завладяват духа ти, че не можеш да откъснеш взора и паметта си, колкото и впечатлението от тях да е болезнено, мъчително, а може би именно поради това, че е мъчително, че предизвиква душевна болка, не можеш да му се наситиш отведнъж. Веселите моменти от живота се преживяват по-бързо. Един съвременен поет, сблъсквайки се с образа на изтощения Роланд, който със сетни сили тръби, за да извести своите, би възприел този образ в целостта му, би изчерпил наведнъж присъщото му или свързаното с него

поетично съдържание. Народната поезия и поезията, повлияна от нея, по плътно възпроизвеждат истинския психологически процес, който протича. Във всеки комплекс от спомени, предимно патетични, има един, който, независимо от обстоятелствата, стои над всички останали, който ги обгръща и задава общия тон. Спомените се редят, събуждайки различни асоциации, разбягват се в различни посоки, но отново се връщат към основната нота и образ: изнемощелият Роланд все още тръби!

Аз не обяснявам тези психологически мотиви с най-древния образец на формата на припев, която се опитах да охарактеризирам. Произходът ѝ не се обяснява според мен с хоровото изпълнение на древната песен; психологическата мотивация се появява по-късно.

Има още една разновидност на припев – припев, който не може да се обясни със съдържанието на дадена песен и, очевидно, не е свързан с това съдържание – тъй като връзката е забравена: в този случай припевът може да е остатък от по-ранен стадий в развитието на песента, някаква даденост, която не може да се премахне, докато самата песен, за разлика от припева, е търпяла промени. Сходно явление се наблюдава в италианските stornelli, дву- и тристишия, предшествани от запев, в който се упоменава названието на някакво цвете: flore di limeno, или нещо, лишено от смисъл: flor di carta[9]. Между упоменаването на цветето и съдържанието на следващите стихове най-често няма никаква връзка; тя е изгубена. Каква би могла да бъде тази връзка подсказва една малоруска песен, в която названието на цветето е поставено в близко, символично отношение към съдържанието на следващия текст. Рута (*укр.* роза – бел. моя С.К.) е символ на девичеството, на девствената самозаключеност, освен това: на самотата, раздялата, отдалечеността от любовта. И ето че малоруската невеста пее по време на годежа си:

Зеленая рутонька, желтой цвіт,
Не піду я за нелюба піду в світ.

Аналогично е и в следното италианско stornello:

Fiore di canna!
Chi' la canna vada a la caneto,
Chi vo' la neve vada a la montagna,
Chi vo'la figlia accarezzi la mamma.

Паралелът между малоруската песен ни помага да разкрием вътрешната връзка между съдържанието на италианската песен и обръщението „към тръстиката", което я предшества. „Един стрък има тръстиката в тръстиковия гъсталак, едно момиче си има и майката; който иска да се сдобие с тръстиката, трябва да навлезе в гъсталака; който иска

[9] Безсонов, П. А. Библиогр. указ. с. 436.

сняг – трябва да отиде в планината, а който иска дъщерята – трябва да се хареса на майка ѝ“.

Непонятните за нас припеви намират обяснение само когато не се отделят по същество от стиховете.

Наред с тези два има и трети вид припеви, refrain, които Майер нарича „безсмислени“. Това са простички, често звукоподражателни фрази, изразяващи веселие или някакво друго състояние на афект, които се вклиняват в песента, от рода на фр.: La hi tra la la или Oh! lon la lale; нем. Juchei; ст.-фр. Roi в песента за Роланд и т.п. Майер придава на тези безсмислени припеви особено значение и ще видим защо. Майер не просто накратко очертава историята на припева, но и историята на развитието на стиха и строфата. За тази цел му се налага да се върне към онзи период от развитието на човека, в който той още не е използвал членоразделни звуци; все още не са съществували нито езикът, нито поезията; съществувала е само поезията на междуметията, от които води началото си refrain-ът. Поразеният от нещо първобитен човек е издавал звуци на възклицание; силният афект е предизвиквал тяхното повторение; „когато под влиянието на силна възбуда вие издавате неколкократно един и същ звук, то накрая по чисто физически причини този звук се променя, получава друг тембър“[10] (р. 38). Няколко следващи един след друг звука – междуметията – са наченките на бъдещите стихове; завършващият ги изменен звук е началото на рефрена. След време човекът изгражда способността си за членоразделна реч, създава езика и тогава онези първи междуметия се обличат в езикова плът, превръщат се в стихове, а последното междуметие остава още известно време онова, което е било – звук на афект, с който Майер свързва т.-нар. „безсмислен“ refrain от типа на Juchhei в съвременните народни песни; нещо повече: този refrain според него е единственият достигнал до нас остатък от „доисторическата поезия“ (р. 44). Сближавайки ги по такъв начин, авторът, който обича да пренася върху поезията категории, характерни за езика; открояващ в поезията изониращ период и афигиращ период, забравя да приложи спрямо нея правилото на лингвистиката, което се свежда до това, че колкото по-близки във формално отношение са дадени думи от два родствени езика, толкова по-малко вероятно е те да са тъждествени, тъй като в дългия период, през който народите са се развивали самостоятелно, една и съща дума се е диференцирала по определени звукови закони. Ето защо доисторическото (и, ще добавим, до-поетическото) междуметие и немското Juchhei могат да бъдат сходни, но не и тъждествени.

Представата на автора за най-древния период от развитието на поезията се колебае: оттук и непоследователността и известната фантастичност на нейното изграждане. Говорейки за междуметията,

[10] Безсонов, П.А. Библиогр. указ. с. 437.

чрез които е изразявал чувствата си първобитният човек, той разглежда, следвайки Brehm[11] („Illustriertes Thierleben“, I, 27, 31, 72, 62), някои породи маймуни, които посрещат изгрева и залеза на слънцето с особени викове; като в някои случаи една от маймуните има функциите на своеобразен музикален ръководител – роля, която е задължителна при пеенето за всички първобитни народи (Naturvölker). Наличието на такава фигура предполага хорово пеене; маймуните и т. нар. Naturvölker са естествени паралели в рамките на до-историческия период, създал поезията на междуметията; авторът обаче (стр. 37) не допуска господството на хоровия принцип в тази поезия, доколкото тя може да бъде и еднолична, като един от източниците, недопускащи хорово пеене, е любовта – един мъж пее за една жена, както и до днес баварският селянин пее под прозореца на своята любима (beim Fenstern). И това в до-историческо време? Паралелът се допълва със звуците, които животните издават в моменти на тъга. Каква ли представа е имал авторът за любовта, или по-точно за половите отношения, в до-историческо време?

Спрях се на труда на Майер, като на един от основополагащите за списанието, за да може чрез този анализ да се охарактеризират неговите задачи и тяхното изпълнение. Някои по-общи бележки може да предизвика като че ли още само посочената по-горе статия на Ландау, проследяваща историята на един повествователен сюжет през вековете. Вече съм писал по друг повод, че „ползата от такъв род частни циклични обзорни изследвания е очевидна“. Съпоставката между различните по време и място преразкази на една и съща повествователна тема ни ориентира в нейното развитие и нерядко подпомага реконструкцията на нейната изначална древна форма. Но се случва също формата да претърпи незначителни изменения, като те са свързани с господстващите в този период в обществото идеи, както и с личния мироглед, нравственото или поучително съдържание на една или друга повест. Това е и въпрос на вътрешно развитие. Например идеята за промисъл, предопределение в старата еврейска повест, поставяща началото на легендарния цикъл за „Пустинника и ангела“ (сл. G. Paris „L’ ange et l’hermite“, étude sur une légende religuieuse“ в неговия сборник „La poésie de Moyen âge“, lecons et ledtures, стр. 151 и след.) очевидно не е идеята, която Волтер влага в известния епизод на своя „Zadig“. Тук художествената критика може да придобие облика на историко-сравнително изследване, доколкото едно от най-добрите средства за открояване на личностния профил на един или друг художник или поет е запознанството с материала, върху който той работи, с другите обработки на сюжета, който той е възприел като свой. Само тези гледни точки могат да обяснят появата на епизоди от определени източници не само у Шекспир, но и например у Шилер и Гьоте.

[11] Алфред Брем – немски учен-зоолог и пътешественик. – Бел. на пр.

Към това бих добавил още една задача, свързана със сферата на сравнителната литература, задача, която не е лека, но е полезна в методологично отношение. В известни периоди от литературното развитие се забелязва предразположение на писателите и, очевидно на читателите, не само към известните поетически родове (лирика или драма, пасторал или роман и т.под.), но и към популярни сюжети. Тези сюжети или се изграждат наново, понякога от останките на старите, или отново се връщат в литературата, след като са били окончателно забравени, под влияние на обществените потребности. Епохата на Ренесанса предизвика жажда за живот, който не познаваше ограниченията на традицията, породи духа на любопитство и търсачество, който не знаеше граници и бе готов да се изправи дори срещу небето. На основата на една предишна традиция се възражда идеята за Фауст и неговият тип се идеализира в драмата на Кристофър Марлоу. Образът на Фауст е привлекателен за мнозина, а у други предизвиква страх; в плахите умове идеята на реформацията е трябвало да се появи преди известния църковен обрат. Сриването на старото е опасно; беззаветният стремеж към забранения плод на знанието вещае беда; Фауст е наказан; следователно по-добре е връщането на спасителния път, под сянката на древни църковни предания. И ето че същият XVI век се „влюбва“ в старозаветната легенда за „блудния син“; плахия Фауст, който се връща в обятията на всепрощаващия отец. Тази легенда преразказват и претворяват в Германия, Италия, Англия, в драми и романи, като ще упомена само повестта на Грим.

И така, популярността на даден сюжет в определен период има своя обществен raison d’être. За сближаване от рода на вече упоменатото са необходими следните условия: хронологична определеност на паметника, чиято популярност е засвидетелствана, и добро познаване на идеите на съвременното обществено развитие. Повторната поява на сходни сюжети може да доведе до някои наблюдения и общи изводи, когато посочените условия са налице. Най-често обаче се случва, особено в народната поезия, сюжетите да не са хронологично определени; да не е ясно към какъв период от време и към каква среда следва да бъде отнесен даден сюжет, на какви изисквания от гледна точка на обществения идеал отговаря той. За всичко това трябва да се гадае, но гадаенето ще е толкова по-малко, колкото повече са опитите да проследим пътя на сближаването, и когато двата момента за сравнение са налице. Това предполага добро познаване не толкова на политическата, колкото на народната, обществената история. В действителност ние се въртим в един омагьосан кръг, тъй като сведенията за историята следва да се черпят не от историческите документи, а от литературните факти, които, от своя страна, ние се опитваме да обясним.

В края на първото анализирано от нас издание са поместени няколко кратки рецензии, две от които са посветени на преводите на немски език на сицилианските песни на Giovanni Meli и на едно средногорно-немско стихотворение. Появата на тези анализи на страниците на списание, посветено на въпросите на сравнителната история на литературата, се обяснява с това, че издателят е добавил към нея още „световната история на немскоезичната литература“ – желание, което е имал още Гьоте (стр. 8). Безспорно, немците са отлични преводачи и затова е разбираем техният стремеж да обогатят литературата си с всичко най-добро, създадено от другите народи в областта на поезията.

СРАВНИТЕЛНИЯТ МЕТОД*

ГЛАВА 18

Ленард Блумфийлд

Прев. от английски Светлана Неделчева

THE COMPARATIVE METHOD

CHAPTER 18 (Language. (1933). New York: Henry Holt.)

Leonard Bloomfield[1]

Trans. from English by Svetlana Nedelcheva[2], Shumen University, Bulgaria

18.1. В глава 1 видяхме, че някои езици си приличат до такава степен, че това може да се обясни само с историческа връзка. Някои прилики със сигурност може да са резултат от универсални фактори. Такива езикови единици като фонеми, морфеми, думи, изречения, фрази и различни заместващи конструкции се появяват във всеки език – те са присъщи на естеството на човешката реч. Други характеристики като категориите на съществителните имена и на глаголите – число, лице, падеж и време или граматически роли като деятел, цел на глаголното действие и притежател, не са универсални, но са толкова широко разпространени, че с повече знания без съмнение някой ден ще ги свържем с универсалните черти на човечеството. Много характеристики, които не са широко разпространени – сред тях някои много специфични и дори несъществени – са открити в далечни и напълно несвързани езици; тези характеристики също може да се очаква някой ден да хвърлят светлина върху човешката психология.

Някои други прилики между езиците не са от значение. В съвременния гръцки език [inati] означава ‘око’, същото означава и малайската

---

* Преводът е направен по изданието: Bloomfield, L. (1933). Language. London: George Allen&Unwin LTD.

[1] Leonard Bloomfield was an American linguist who led the development of structural linguistics in the United States during the 1930s and the 1940s. His influential textbook *Language*, published in 1933 (Chapter 18 is presented here), is a comprehensive description of American structural linguistics. He made significant contributions to Indo-European historical linguistics and the description of some minor language families. Bloomfield‘s approach to linguistics was characterized by his emphasis on the scientific basis of linguistics and formal procedures for the analysis of linguistic data.

[2] Assoc. prof. Svetlana Nedelcheva, PhD, is a lecturer at the Department of English Studies of *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research interests are in the field of cognitive linguistics, contrastive linguistics, translation and foreign language teaching. Email: s.nedelcheva@shu.bg

дума [mata]. Ако не знаехме нищо за историята на тези езици, би трябвало да проучим лексиката и граматиката им в търсене на други прилики и след това да претегляме вероятностите за историческа връзка, като вземем предвид както броя на приликите, така и тяхната структура. На практика знанията ни за миналите форми както на гръцки, така и на малайски език ни показват, че приликата на двете думи за 'око' е случайна. Съвременната гръцка дума [hmiti] се е появила сравнително скоро от древногръцката [om'mation] 'малко око' и тази дума е била в древногръцкия свързана като вторично производна с основната дума ['omma] 'око'. От друга страна, малайската думата [mata] в древността е имала същата фонетична форма като днес. Дори ако някой ден се окаже (въпреки днешния им вид), че тези два езика са свързани, връзката ще е далеч назад във времето от индоевропейския и малайо-полинезийския език и приликата на съвременните думи за 'око' няма да има нищо общо с тази връзка.

Други прилики се дължат на заемането на речеви форми от други езици. В съвременния финландски има много думи като ***abstraktinen*** 'абстрактен', ***almanakka*** 'алманах', ***arkkitehii*** 'архитект', ***ballaadi*** 'балада' и др., разпространени в общоевропейската култура, които са били заимствани през последните векове от един европейски език в друг и не свидетелстват за родство. Със сигурност не можем винаги да различаваме този вид предаване и нормалното предаване на езиковите навици в речевата общност, но в по-голямата си част двата процеса са много различни. Ако угро-финските езици са свързани с индоевропейския, тогава родството датира от времето, когато думите *абстрактен*, *алманах* и т.н. все още не са били използвани.

18.2. Когато казваме, за разлика от вече разгледаните случаи, че сходството между езиците се дължи на *връзка*, имаме предвид, че тези езици са по-късни форми на единен по-ранен език. В случая с романските езици имаме писмени записи на този общ език, а именно – латинския. След като латинският език се разпространява на голяма територия, той претърпява различни езикови промени в различни части на тази територия, така че днес тези различни части значително се разграничават в речта, а ние наричаме разнородните речеви форми „италиански", „френски", „испански" и т.н. Ако можехме да проследим речта, да речем в Италия през последните две хиляди години, не бихме могли да посочим час, година или век, когато „латинският" отстъпва на „италианския"; тези имена са изцяло произволни. Като цяло всяка особеност, която е обща за всички съвременни териториални форми на латинския език, присъства в този език отпреди две хиляди години; от друга страна, когато съвременните форми на латинския не си съответстват по дадена характеристика, някои от тях или всички с тази характеристика са претърпели известна промяна през последните две хиляди години. Приликите се появяват особено при характеристики, които са често срещани в ежедневната реч – в най-

общите конструкции и форми и в основната лексика. Освен това разликата в характеристиките се появява в систематични групи, като всяка териториална форма се отличава по свой характерен начин.

В повечето случаи ние сме в неблагоприятна ситуация, тъй като не притежаваме писмени записи на праезика. Германските езици например много си приличат – както и романските – но нямаме данни от времето, когато разликите все още не са възникнали. *Сравнителният метод* обаче прави еднакви заключения и в двата случая. В последния случай просто ни липсва потвърждението на писмения запис. Предполагаме, че е съществувал *старогермански* език в миналото, но речевите форми на този език са ни известни само от хипотези. Когато ги записваме, ние обозначаваме това, като поставяме звездичка пред тях.

18.3. Сравнете например следните думи в съвременния английски, холандски, немски, датски и шведски стандартен език:

	Английски	Холандски	Немски	Датски	Шведски
'man'	mɛn	man	man	manʔ	man
'hand'	hɛnd	hant	hant	hɔnʔ	hand
'foot'	fut	vu:t	fu:s	fo:ʔð	fo:t
'finger	'fiŋɡɾ	'viŋer	'fiŋer	'feŋʔər	'fiŋer
'house'	haws	høys	haws	hu:ʔs	hu:s
'winter'	'wintɾ	'winter	'vinter	'venʔdər	'vinter
'summer'	'somɾ	'zo:mer	'zomer	'sɔmər	ˇsɔmar
'drink'	driŋk	'driŋke	'triŋken	'dregə	ˇdrika
'bring'	briŋ	'breŋe	'briŋen	'breŋə	ˇbriŋa
'lived'	livd	'le:vde	'le:pte	'le:vdə	ˇle:vde

Този списък може да бъде разширен почти безкрайно; приликите са толкова много и те толкова старателно проникват в основната лексика и граматика, че нито случайността, нито заемките ще ги обяснят. Нужно е да се обърнем към езици извън германската група, за да видим контраста, както при 'ръка': френски [mɛ^{n}], руски [ру'ка], фински *kmi*; или при думата 'къща': френски [mezo^{n}], руски [дом], финландски *talo*. Друга забележителна особеност е систематичното групиране на различията в германското семейство. Шведският език е със сложна интонация, а датският няма глотални плозиви; другите имат начално [f], а холандският има начално [v]; там, където другите имат [d], немският има [t]. Всъщност цели серии от форми показват едни и същи различия, когато сравняваме един германски език с друг. Така различаващите се сричкови фонеми в думата *home* са сходни в цял набор от форми:

	Английски	Холандски	Немски	Датски	Шведски
'house'	haws	høys	haws	hu:ʔs	hu:s
'mouse'	maws	møys	maws	mu:ʔs	mu:s
'louse'	laws	løys	laws	lu:ʔs	lu:s
'out'	awt	øyt	aws	u:ʔð	u:t
'brown'	brawn	brøyn	brawn	bru:ʔn	bru:n

Фактът, че самите разлики са систематични, че разликата например на английското и немското [aw] от холандското [øy] се появява в цяла поредица от форми, потвърждава нашето мнение, че тези форми са исторически свързани. Предполагаме, че разминаването се дължи на характерни промени, претърпени от някои или от всички свързани езици. Ако разширим нашето наблюдение, за да обхванем повече диалекти във всяка област, ще открием много други разновидности с подобен паралелизъм. По-конкретно в нашия пример откриваме, че формите с гласната [u:] като [hu:s, mu:s] и т.н. се срещат и в местните диалекти на английската, холандската и немската област – като например в шотландския английски.

Освен това, възползвайки се от писмените записи на тези езици, установяваме, че най-старите записи от английската и холандско-германската области, датиращи около VIII-IX в. от н.е., пишат формите в нашия пример заедно с буквата u, като *hus, mus, lus, ul* (южен Горман *uz*), *brun*. Тъй като писането на тези народи се основава на латинския език, където буквата *u* представлява гласна от типа [u], заключаваме, че различията в сричкообразуването на нашите форми още не са възникнали през IX в. и че сричката в онези дни е [u] на всички германски езици; други доказателства ни карат да вярваме, че гласната е била дълга [u:]. Съответно заключаваме, че в старогерманския език тези форми се изговарят с [u:] като сричка. Важно е да се отбележи обаче, че това описание на фонемата е само допълнителна подробност; дори ако не изкажем мнение по отношение на акустичния характер на старогерманската фонема, последователността на съответствията в начина на съгласуване и в начина на паралелно несъгласуване все пак би могла да се обясни с предположението, че фонема от стария език се появява в сричкообразувателна позиция във формите *house, mouse* и т.н.

18.4. Интересно е да се сравнят тези изводи с изводите, направени в по-благоприятния случай, когато старият език е познат за нас от писмени записи. Приликата между романските езици е много сходна с тази между германските езици:

	Италиански	Ладински	Френски	Испански	Румънски
'nose'	'naso	nas	ne	'naso	nas
'head'	'kapo	*k*af	šɛf	'kabo	kap
'goat'	'kapra	'*k*avra	šɛ:vr	'kabra	'kaprə
'bean'	'fava	'fave	fɛ:v	'aba	'fawəʲ

Тук следваме същата процедура както с германските съответствия, наблюдавайки локалните типове във всяка област и правописа на по-старите записи. Разликата е само в това, че в повечето случаи са налични писмените обозначения на формата на стария език, латинския. Романските думи в нашия пример са съвременни форми на латинските думи, които се появяват в записите като *nastim, caput, capram, fabam.*

След като се научихме да правим заключения от романските форми, може да открием несъответствия между резултата от нашите изводи и писмените записи на латинския. Тези разминавания са особено интересни поради светлината, която хвърлят върху стойността на нашите изводи в случаите, когато няма наличен запис на стария език. Вземете например сричкообразуването в следните примери:

	Италиански	Ладински	Френски	Испански	Румънски
'flower'	'fjore	flur	flœ:r		'floarə
'knot'	'nodo	nuf	nø		nod
'vow'	'voto	vud	vø	bodas[1]	
'tail'	'koda	'kua	kø	'kola [2]	'koadə

Латинските прототипи се появяват в първите три от тези думи, както и в редица подобни случаи, със сричка о, която ние тълкуваме като [o:] във *florem, nodum, uotum*. В четвъртата дума според това наблюдение заключаваме, че латинският прототип съдържа същата гласна и има формата *[,ko: dam]. Заключение от този вид е *реконструкция*; отбелязваме реконструираната форма *[,ko:dam] или **cōdam* със звездичка. В писмените латински записи думата 'опашка' се появява с различна форма, а именно като *caudam* (винителен падеж, единствено число; номинативът е *cauda*). Това не е в унисон с нашата реконструкция, тъй като обикновено латинското *au* (вероятно [aw]) се отразява в романските езици чрез различна гласна. Така латинското *aurum* 'gold/ злато' и *causam* 'thing/ нещо, affair/ работа' изглеждат така:

	Италиански	Ладински	Френски	Испански	Румънски
'gold'	'ɔro		ɔ:r	'oro	aur
'thing'	'kɔsa	'koze	šo:z	'kosa	

Вярно е, че нашите латински ръкописи, създадени през Средновековието, понякога изписват думата 'опашка' като coda, но това може да се дължи на грешките на преписвачите; по-старите ръкописи, от които бяха копирани нашите, може да имат обичайната латинска форма *cauda*. Тази грешка би била естествена за преписвачите, чието училищно произношение на древен латински език не прави разлика между латинските

o и *au*, и би била почти неизбежна за преписвачите, говорещи латински, в който има гласната на *florem, nodum, votum*, а не тази на *aurum, causam*. Това, че някои хора са били в това положение, се вижда от глоса, запазен в ръкописи от IX в., което обяснява думата *cauda*, като казва, че означава *coda*: очевидно първата изглежда антична и трудна, докато втората е разбираема. Убедителна подкрепа за нашата реконструкция е фактът, че ранни надписи показват случайни изписвания на *o* в думи, които обикновено се пишат с *au* като POLA вместо името *Paulla* в надпис от 184 г. пр. н. е. По-нататък научаваме, че това *o*-произношение за *au*-форми е било вулгаризъм – Светоний (починал около 160 г. от н. е.) казва, че риторикът Флоръс поправил император Веспасиан (умрял през 79 г. от н. е.), защото произнесъл *plostra* вместо по-елегантното *plaustra* 'каруци', а на другия ден императорът се обърнал към него с името Флаурус вместо Флоръс. Граматик от IV в. от н. е. говори за *cauda* и *coda* като вариантивно произношение. Освен това понякога срещаме прекалено елегантни форми като Флаурус вместо Флоръс на Веспасиан – надпис, датиращ от началото на християнската ера, има правописа AVSTIA за *ostia* [o:stia] 'врати'. В заключение – реконструираната ни *coda*[ko:da] в никакъв случай не е илюзорна, а представлява по-малко елегантно произношение, което наистина е съществувало в древни времена.

Случаи като този вдъхват доверие в реконструираните форми. Латинската писменост не посочва дължината на гласните; изписване като *secale* 'ръж' може да представя няколко фонетични типа. Тъй като тази дума не се среща в стих, където нейната позиция би ни показала дължините на гласните (§17.10), не бихме могли да определим формата ѝ, ако не бяха доказателствата на сравнителния метод: форми като италианската *segola* ['sogola], френската *seigle* [seugl] ни показват, че латинското изписване представлява формата ['se:kale]. Изучаващите романски езици реконструират староромански („Народен латински"), преди да се обърнат към писмените записи на латински език и да интерпретират тези записи в светлината на реконструираната форма.

18.5. Реконструираната форма е формула, която ни казва кои систематични съответствия на фонеми се намират в поредица от свързани езици; освен това, тъй като тези идентичности и съответствия отразяват характеристики, които вече са съществували в стария език, реконструираната форма също е един вид фонетична диаграма на предшестваща форма.

В най-старите записи на германските езици откриваме следните форми на думата *father* 'баща':

Готски текст, съставен през IV в. от н.е., запазен в ръкопис от VI в.: *fadar*, по презумпция ['fadar]; фонемата, представена от *d*, може да е спиранта.

Старонорвежки, в ръкописи от XIII в. от текстове, които отчасти са съставени много по-рано: *faðer, faðir*, по презумпция ['faðer].

Староанглийски ръкописи от IX в.: *fæder*, вероятно [‘fɛder][3].

Старофризийски ръкописи от XIII в. от текстове, съставени малко по-рано: *feder*, вероятно [‘feder].

Старосаксонски (т.е. от северните части от холандско-германската област), ръкописи от IX в.: *fader*, по презумпция [‘fader].

Старовисоконемски (от южните части от холандско-германската област), ръкописи от IX век: *fater*, по презумпция [‘fater].

Обобщаваме тези факти, като съставяме старогерманския прототип *[‘fader]; освен това твърдим, че тази обобщаваща формула в същото време ни показва фонетичната структура на праисторическата форма.

Нашата формула олицетворява следните наблюдения:

(1) Всички германски езици поставят ударение на първата сричка на тази дума, както и повечето други. Ние обозначаваме това във формулата си със знак за ударение или, тъй като акцентирането върху първата сричка е нормално за германския език, като изобщо не пишем знак за акцент. Това означава, че в същото време в старогерманския език тази дума споделя с повечето други думи фонетична характеристика (наричаме я *x*), която се появява във всички германски езици като силно ударение върху първата сричка на думата. Разбира се, почти сигурно е, че тази характеристика *x* в старата реч е била същата, каквато се появява във всички действителни германски езици, а именно – силно ударение върху първата сричка, но това допълнително предположение по никакъв начин не влияе на валидността на основния извод.

(2) Всички стари германски езици започват думата с [f]. Ако не разполагахме с по-старите записи, би трябвало да вземем предвид факта, че някои съвременни диалекти в английския и в холандско-германските райони имат тук звучна спиранта от типа [v], но географското разпространение дори тогава показва, че [f] се налага. Във всеки случай структурната стойност на символа [f] в нашата формула е само това, че думата *father* ‘баща’ в германските езици започва, както в старогерманския език, със същата фонема като думите *foot* ‘крак’, *five* ‘пет’, *fee* ‘такса’, *free* ‘свободен’, *fare* ‘тарифа’ и т. н., които символизираме чрез формули с начално [f].

(3) [A] във формулата ни показва, че тук имаме същата кореспонденция както в следните думи:

water ‘вода’: готски [‘wato:], старонорвежки [vatn], староанглийски [‘wɛter], старофризийски [‘weter], старосаксонски [‘watar], старовисоконемски [‘wassar], старогермански формули *[‘water, ‚wato:];

[3] Староанглийската сричка [-der] се е променила в съвременния английски на [-ðr], следователно казваме *father, mother, gather* и т.н., където в стария английски е имало [-der].

acre ‘акър’: готски [akrs], старонорвежки [akr], староанглийски [‘ɛker], старофризийски [ekker], старосаксонски [‘akkar], старовисоконемски [,akxar], старогерманска формула *[‘akraz];

day ‘ден’: готски [dags], старонорвежки [dagr], староанглийски [dɛj], старофризийски [dej], старосаксонски [dag], старовисоконемски [tag], старогерманска формула *[‘dagaz].

В този случай отклоненията, а именно староанглийското [ɛ] и старофризийското [e], а не [a] в другите езици, не се срещат във всички форми; всички диалекти имат [a], например в следните случаи:

fare ‘такса’: готски, староанглийски, старосаксонски, старовисоконемски [‘faran], старонорвежки, старофризийски [‘fara], старогерманска формула *[‘faranan].

Всъщност английското [ɛ] и фризийското [e] се срещат при фиксирани фонетични условия – а именно в еднорични думи като *day* ‘ден’ и преди [e] на следващата сричка, както във *father* ‘баща’, *water* ‘вода’, *acre* ‘акър’. Това отклонение според нас се дължи на по-късна промяна, може би в общ междинен англофризийски език. Във всеки случай, при всички тези думи ние сме сигурни в една единствена структурна фонетична единица [a] в старогерманския език.

(4) Акустичната стойност на готската буква, която сме транслитерирали като *d*, е съмнителна; може да е било глотален плозив от типа [d] или спиранта от типа [ð], или може да се колебае – в този случай [d] и [ð] са варианти на една фонема. Старата скандинавска графика показва [ð] в това отношение. Западните германски езици имат несъмнено [d], което в този, както и в други случаи, се появява в южногерманския като [t]. В нашата старогерманска формула обозначаваме това чрез символа [d] или [ðJ; първият се предпочита, защото е по-лесен за печат. Нашата формула идентифицира фонемата с тази, която се появява в следните случаи:

mother ‘майка’: старонорвежки [‘mo:ðer], староанглийски [‘mo:dorJ, старофризийски [mo:der]; старосаксонски [mo:dar], старовисоконемски [,muotar], старогерманска формула *[‘mo:der];

mead ‘медовина’: старонорвежки [mjaðr], староанглийски [‘meodo], старофризийски [‘mede], старовисоконемски [,metu], старогерманска формула *[‘meduz];

ride ‘яздя’: старонорвежки [‘ri:ða], староанглийски [‘ri:dan], старофризийски [‘ri:da], старовисоконемски [ri:tan], старогерманска формула *[‘ri:danan].

(5) Следващата фонема показва различие в готски, което очевидно се дължи на по-късна промяна: готският винаги има *ar* там, където другите езици имат неударено *er*, напр. готски [‘hwaθar], староанглийски [‘hwɛðer] ‘кой от двата’.

(6) Диалектите не се различават по отношение на последната фонема, [r].

18.6. Въпреки че нямаме писмени записи, които да потвърдят нашите реконструкции на старогерманския език, понякога получаваме информация от древните скандинавски рунически надписи (§ 17.6). Вземете например следните реконструкции:

guest 'гост': готски [gasts], старонорвежки [gestr], староанглийски, старофризийски [jest], старосаксонски, старовисокогермански [gast], старогерманска формула *['gastiz];

horn 'рог': всички стари диалекти [horn], старогерманска формула *['hornan].

Тук нашите старогермански реконструкции са по-дълги от действително атестираните форми. Ограниченото място тук не ни позволява да обясним причините, които ни водят до допълнителните фонеми: достатъчно е да се каже, че в повечето случаи, като *guest* 'гост', тези допълнителни фонеми са определени от формите в действителните диалекти, докато в други, като *horn* 'рог', наличието на допълнителни фонеми в старогерманския език е сигурно заради сравнението между германските езици, въпреки че естеството на тези фонеми се определя само от съображенията, които сега ще споменем. Избрах думите *guest* и *horn* като примери, тъй като те се срещат в рунически надпис върху златен рог, датиращ вероятно около 400 г. от н.е., намерен близо до Галехус в Дания. Транслитериран, надписът гласи:

ek hlewagastiz holtiŋaz horna tawido

„Аз, славен гост Холтинг (човек от семейството на Холт), направих рога." Същите думи в нашите старогермански формули изглеждат така *['ek 'hlewa-gastiz holtingaz 'hornan 'tawido:n] и надписът потвърждава последната сричка на нашата реконструкция на *guest* при всички положения – гласната в последната сричка на реконструкцията на *horn*.

Финландският, естонският и лапишкият език, принадлежащи към угро-финското езиково семейство (§4.7) и следователно несвързани с нашето, съдържат много думи, които трябва да са заимствали от германския език в древни времена – всички доказателства сочат началото на християнската ера. Тъй като тези езици оттогава са преминали през съвсем различни промени в сравнение с германските езици, тези заимствани форми ни дават независими доказателства за древната форма на германските думи. Нашите реконструкции на старогерманските форми, като *ring* 'пръстен', староанглийски [hring], старонорвежки [hringr] – *['hringaz] или *king* 'крал', староанглийски [kyning] – *['kuningaz], или *gold* 'злато', староанглийски [gold] – *['golθan], или *yoke* 'иго', староанглийски [jok] – *['jokan], се потвърждават от такива фински заемни думи като *rengas* 'ring/пръстен', *kuningas* 'king/цар', *kulta* 'gold/злато', *jukko* 'yoke/иго'.

18.7. Сравнителният метод ни дава още по-сигурна проверка на нашите старогермански реконструкции. Тъй като германските езици са клон на индоевропейското семейство, нашите старогермански форми са като единици за сравнение с формите на другите индоевропейски езици. Реконструираните форми на староиндоевропейски ни дават схема на още по-ранна структура, от която е произлязла старогерманската структура.

Сред последните ни примери има два подходящи. Нашата реконструкция на старогермански *[‘gastiz] *guest* ‘гост’ съответства на латинската форма *kastis* ‘stranger/непознат’. От сравнението на славянските форми – старобългарската [гости], руската [гост] и т.н. – ние реконструираме старославянската *[‘гости]; за нея обаче сериозно се подозира, че е заимствана от германски диалект, и следователно трябва да не се отчита. Сравнението с латинската форма обаче ни води до създаването на староиндоевропейска формула *[ghostis], която ни казва накратко, че латинската втора сричка потвърждава последните фонеми в нашата старогерманска формула.

По подобен начин въз основа на готската дума [ga‘juk] ‘чифт’ и другите старогермански форми на думата *yoke* ‘иго’, а именно старонорвежкото [ок], староанглийското [jok], старовисокогерманското [jox], ние създаваме старогерманската формула *[‘jokan], потвърдена от финската заемка *jukko*. Фонемите във втората сричка на тази реконструирана форма биха били в известна степен неопределени, ако тази формула не влезе на свой ред в сравнение с други форми от индоевропейската група. Санскритското [ju‘gam] ни отвежда до създаването на староиндоиранското *[ju‘gam]. Освен това имаме на гръцки [zu‘gon] и на латински [jugum}. Славянските форми на старобългарски [иго], на руски [иго] ни водят до създаване на старославянската формула *[‘иго]. Корнуелското *iou* и уелското *iau* сочат към старокелтското [jugom]. Дори езици, които са прекроили думата, литовската [‘jungas] и арменската *luc*, дават някои доказателства за структурата ѝ в староиндоевропейски. Всички тези доказателства ние включваме във формулата на староиндоевропейски *[ju‘gom].

Думата *father* ‘баща’ води до по-сложен извод. Санскрит [pi‘ta:], гръцки [pa‘te:r], латински [‘pater], староирландски [‘aðir], старогермански *[‘fader] са основните форми, които ни водят към създаването на староиндоевропейската формула *[pə‘te:r]. Първата фонема тук илюстрира най-простия случай, поредица от постоянни и нормални съответствия: началната [p] от индоевропейските езици като цяло е съпоставена с [f] в германските езици и с нула в келтски; латинското [‘porkus] ‘pig/свиня’, литовското [‘paršas] съответства на старогерманското *[‘farhaz], в староанглийски [fearh] (в съвременния език *farrow* ‘прасило’), в староирландски [орк] и староиндоевропейската формула е *[‘porkos].

Втората фонема в нашата формула показва по-сложен случай. В нашите староиндоевропейски формули разграничаваме три кратки гласни

фонеми [a, o, ə], въпреки че никой индоевропейски език няма тази тройна разлика. Правим това, защото съответствията между езиците показват три различни комбинации.

Използваме символа [a] в случаите, когато индоиранският, гръцкият, латинският и германските езици имат [a], както в

acre 'акър': санскрит [aĵrah], гръцки [a'gros], латински ['ager], старогермански *['akraz]: староиндоевропейска формула *[agros].

Използваме символа [o] за много случаи, в които индоиранските и германските езици използват [a], а гръцки, латински и келтски [o] както в

eight 'осем': санскрит [aš'Taiw], гръцки [ok'to:], латински ['okto:], старогермански *['ahtaw], готски ['ahtaw], старонемски ['ahto]; староиндоевропейска формула *[ok'to: w].

Използваме символа [ə] за случаите, когато индоиранските езици имат [i], докато другите езици имат същата фонема като във формите на първия набор:

stead 'място': санскрит ['sthitih], гръцки ['stasis], старогермански *['stadiz], готски [staθs], старовисокогермански [stat]: староиндоевропейска формула *[sthətis].

Очевидно формите на думата *father* показват този последен тип съответствие; следователно използваме [ə] в нашата формула. Морфологичната структура на примитивния индоевропейски, както се вижда в съвкупността от нашите формули, потвърждава нашето трикратно разграничение [a, o, ə], тъй като тези три единици участват в три различни типа морфологично редуване.

Третият символ в нашата формула, последният, който ще разгледаме, илюстрира много интересен извод. Обикновено, когато в другите индоевропейски езици има [t], в германските езици има [θ]:

brother 'брат': санскрит [,bhra:ta:], гръцки ['phra:te:r] ('член на фратрия'), латински ['fra:ter], старобългарски [bratru], старогермански *[,bro:θer], готски ['bro:θar], старонорвежки ['bro:ðer], староанглийски [,bro:ðor], старовисокогермански [,bruoder]: староиндоевропейска формула *[bhra:te:r];

three 'три': санскрит ['trajah], гръцки ['trejs], латински [tre:s], старобългарски [trɪje], старогермански *[θri:z], старонорвежки [θri:r], старовисокогермански [dri:]: староиндоевропейска формула *['trejes].

Думата *father* 'баща', заедно с някои други, е аномална в старогерманския език, тъй като съдържа [d] вместо [θ]. Може, разбира се, да се предположи, че тук са замесени две отделни индоевропейски фонеми, които съвпадат като [t] във всички индоевропейски езици, с изключение

на германските, които правят разлика между [θ] и [d]. През 1876 г. обаче Карл Вернер (1846-1896), датски лингвист, показва, че в редица случаи, когато в германските езици има проблемно [d], този съгласен звук следва гласен или дифтонг, който е без ударение в санскрит и гръцки; тази корелация се проявява в редица случаи и в морфологичната структура достатъчно систематично, за да се изключи факторът на случайността. Контрастът на думите *brother* 'брат' и *father* 'баща' илюстрира тази връзка. Тъй като мястото на ударението на думата се определя от първичните фонеми в италийски, келтски и в германските езици, лесно можем да повярваме, че позицията му във всеки от тези езици се дължи на по-късна промяна. Освен това санскрит и гръцки са съпоставими толкова често, въпреки че мястото на ударението и в двата езика е твърде непостоянно, че не се колебаем да отдадем тази характеристика на общ праезик. По този начин ние сме изправени пред определена последователност от събития в периода между староиндоевропейските и старогермански езици - период, който наричаме предгермански:

Староиндоевропейско [t], единична фонема; ударение върху различни срички в различни думи:

*['bhra:te:r] 'брат', *[pə'te: r] 'баща'

Предгермански период:

първа промяна: [t] става [θ]:

*['bra: θe: r], *[fa'θe: r]

втора промяна: [θ] след неударена сричка става [d], по-вероятно звучна спиранта:

*['bra:θe: r], *[fa'de: r]

трета промяна: ударението се премества върху първата сричка на всяка дума; това ни отвежда до старогерманските *['bro:θer], *['fader].

По подобен начин съответствията разкриват предисторията на всеки клон на индоевропейското семейство. По този начин латинските *cauda* и *cōda* 'опашка', литовската дума ['kuodas] 'пискюл' вероятно представляват една и съща форма в праезика; ако е така, тогава в светлината на други съответствия, при които литовското [uo] и латинското [o:] се появяват успоредно, можем да определим *cōda* за по-старата от двете латински форми, а *cauda* – за урбанизиран (свръхизтънчен) вариант (§18.4).

Нашите староиндоевропейски реконструкции не подлежат на никаква проверка чрез по-ранни записани или реконструирани форми. В последните десетилетия, за да бъдем сигурни, беше установено, че хетският език, познат ни от записи в клинописни писма от 1400 г. пр. н.е., е отдалечено свързан с индоевропейския. Съответно беше възможно да се разкрият няколко характеристики на староиндо-хетски праезик, т.е. да се

проследи по-ранната история на някои от характеристиките на староиндоевропейския език.

18.8. Сравнителният метод по принцип не казва нищо за акустичните характеристики на реконструираните форми; той идентифицира фонемите в реконструираните форми само като повтарящи се единици. Индонезийските езици ни показват ярък пример за това. Всеки език има само няколко фонеми от типа [d, g, l, r], но разнообразието от съответствия ни гарантира по-голям брой фонеми в праезика. За акустичния характер на тези фонеми може само да се гадае; символите, с които ги възпроизвеждаме, са само етикети за съответствията. Заслужава да отбележим, че нямаме по-стари писмени записи за нито един от тези езици, освен явански – това по никакъв начин не засяга прилагането на сравнителния метод. Осемте нормални типа съответствия ще изглеждат достатъчни, ако разгледаме три езика: тагалог/ тагалски (на остров Лусон във Филипините), явански и батак (на остров Суматра). В следващите примери разглежданият съгласен звук се появява в средата на думата.

		Тагалог	Явански	Батак	Старо-индонезийски
(1)		l	l	l	l
	'choose'	'pi:liʔ	pilik	pili	*pilik
(2)		l	r	r	ʟ
	'lack'	'ku:laŋ	kuraŋ	huraŋ	*kuʟaŋ
(3)		l	r	g	*g*
	'nose'	i'luŋ	iruŋ	iguŋ	*i*g*uŋ
(4)		l	ɒ	d	ɒ
	'desire'	'hi:lam	iɒam	idam	*hiɒam[1]
(5)		r	d	d	d
	'point out'	'tu:ruʔ	tuduk	tudu	*tuduk
(6)		r	*d*	*d*	*d*
	'spur'	'ta:riʔ	ta*d*i	ta*d*i	*ta*d*i
(7)		g	g	g	g
	'sago'	'sa:gu	sagu	sagu	**t*agu [2]
(8)		g	zero	r	γ
	'addled'	bu'guk	vuʔ	buruk	*buγuk

[1] Яванското [D] е домален стоп (domal stop), различен от денталното [d]. Думата на тагалог означава 'болка, смъдене', дадената тук форма на Батак не е посочена за диалекта на Тоба, от който са взети другите ни примери, но се среща в диалекта Даири.

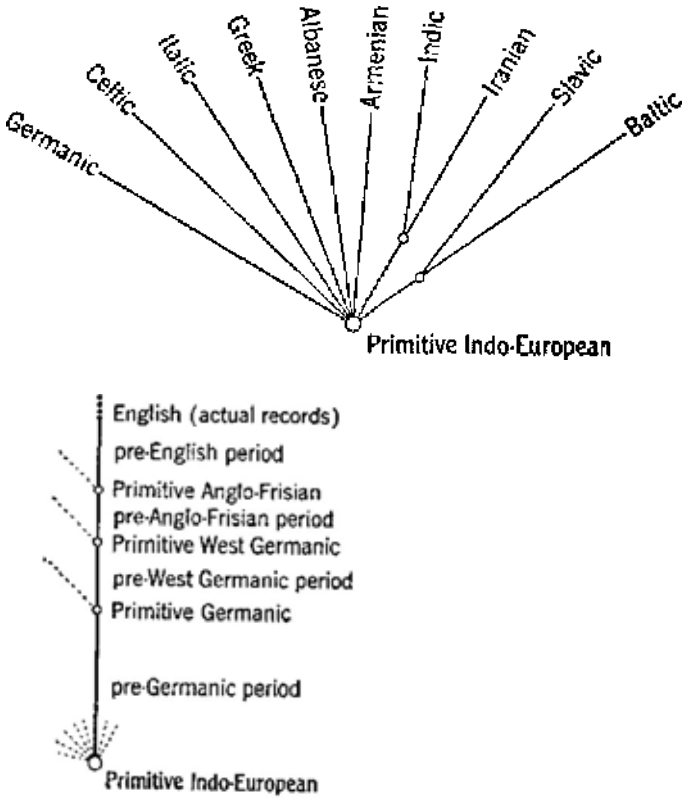
[2] Формата на тагалог означава 'отделяне'; в поетична употреба означава също 'сок, мъзга'.

18.9. Сравнителният метод предполага, че всяка разновидност или език е независимо свидетелство за формите на праезика и че идентичностите или съответствията между репликираните езици разкриват особености на праезика. Това е същото като да приемем, първо, че праобщността е напълно единна по отношение на езика, и второ, че тази праобщност се разделя внезапно и рязко на две или повече дъщерни общности, които губят всякакъв контакт помежду си.

Много често сравнителният метод предполага последователни разделяния от този вид в историята на даден език. Предполага се, че германският се е отделил от староиндоевропейския. След това разделяне всяка промяна в германския език е независима от промените в сестринските езици и всяка прилика между германския и сестринския език показва общо наследство. Разликите между староиндоевропейския и старогерманския език се дължат на промените, настъпили през предгерманския период. По абсолютно същия начин сравнителният метод тълкува особените прилики между западногерманските езици (за разлика от скандинавските и готските), като казва, че западногерманската общност се е отделила внезапно от единната старогерманска общност. След това разделяне идва предзападногерманският период, по време на който възникват разликите, които характеризират старозападногерманския. Отново въз основа на особености, общи за английския и фризийския език (като [ɛ, e] вместо старозападногерманското [a], които забелязахме по-горе), можем да говорим за преданглофризийски период, т.е. за време на промени, които водят до староанглофризийски. След това следва преданглийски период, който води до формите, които се появяват в най-ранните записи на английски език. По този начин сравнителният метод реконструира единни праезици, съществуващи в дадени моменти, и извежда промените, настъпили след разделянето на всеки такъв праезик, до следващия стар език или записан език. Така сравнителният метод ни показва родословието на езиците под формата на родословно дърво с последователни разклонения – точките, в които клоните се разделят, се обозначават с думата *primitive* ‘стар’; клоните между точките са обозначени с префикса pre- ‘пред-’ и представляват периоди на езикова промяна (Фиг. 1).

18.10. Изучаващите индоевропейски в миналото не осъзнават, че диаграмата на родословното дърво е изложение на техния метод; те приемат единните праезици и внезапното им отцепване като исторически реалности.

В действителност при наблюдение никоя речева общност не е единна (§ 3.3). Когато описваме език, може да пренебрегнем липсата на еднаквост, като се ограничим до някакъв арбитрарно избран тип реч и оставим останалите разновидности за по-късна дискусия, но при изучаване на езиковата промяна не можем да направим това, защото всички промени се появяват веднага във функциите на вариантите.



Фиг. 1. (Горе) Диаграма на родословното дърво за връзката на индоевропейските езици. (Долу) Част от диаграмата на родословното дърво, показваща епохите в историята на английския език.

Понякога историята ни показва внезапно разделяне, каквото се предполага от сравнителния метод. Разделяне от този вид се случва, когато част от общност емигрира. След като англи, сакси и юти се заселват във Великобритания, те са откъснати от своите събратя, останали на континента; от този момент нататък английският език се развива самостоятелно и всяка прилика между този език и континенталните диалекти на западногерманския език може да се приеме като доказателство за особеност, съществуваща преди емиграцията на англичаните. Когато циганите[4] през Средновековието започват безкрайната си миграция от северозападна Индия, промените в техния език от този момент нататък трябва да са били независими от каквито и да било лингвистични изменения, настъпили в местата, които по-рано са обитавали.

[4] Преводът запазва използваната от автора Л. Блумфийлд дума *Gipsies*, съответстваща на културните употреби и установена легитимност на понятието *цигани* в английските академични изследвания в началото на XX в. – Бел. пр.

Фиг. 2. Източна Европа: разделяне на речеви области чрез инвазия. Латинският език, някога единен, е бил разделен в ранното средновековие с нахлуването на славянския. През девети век тази област от своя страна е разделена от навлизането на унгарския език.

По-рядко срещаният случай на ясно разделение на единна общност е чрез нахлуването на чужда общност. По време на Римската империя на латински се говори в зоната от Италия до Черно море. В Ранното средновековие славяните са нахлули от север и са се заселили така, че са разсекли тази област на две: оттогава развитието на румънски (на изток) е продължило независимо от развитието на другите романски езици и всяка черта, обща както за румънския, така и за западните романски езици, гарантирано принадлежи на латинския. През девети век голямата славянска област претърпява подобен разрез, тъй като маджарите (унгарците), идващи от изток, се заселват така, че разделят славянската област на северна и южна част (вж. Фиг. 2). От това време съответно промените в южнославянските езици (словенски, сръбски, български) са независими от тези в северната част на славянските езици, а всички общи черти на двете области вероятно датират преди разцеплението.

Такова ясно разцепване обаче не е обичайно. Различията между романските езици в западната зона очевидно не се дължат на географското разделяне или на проникването на чужди речеви общности. Освен за английски и за исландски същото важи и за германските езици, включително рязко дефинираната разлика между западногерманските и скандинавските езици, които граничат един с друг на полуостров Ютланд. Очевидно някакъв друг исторически фактор или фактори освен внезапното разделяне може да създаде няколко речеви общности от една и в този случай ние нямаме гаранция, че всички промени след определен момент са независими, и следователно нямаме гаранция, че в праезика присъстват черти, характерни за дъщерните езици. Една обща характеристика, да кажем на френски и италиански или на холандско-немски и датски, може да се дължи на обща промяна, настъпила след като някои от разликите вече са съществували.

18.11. Тъй като сравнителният метод не позволява различия в рамките на праезика или общи промени в свързаните езици, той ще ни пренесе само на известно разстояние. Да предположим например, че в праезика е имало известна разлика в някой диалект – тази диалектна разлика ще бъде противоречива в свързаните езици. Така някои от наставките на съществителните имена съдържат [m] в германските и балто-славянските езици, но [bh] в другите индоевропейски езици и няма паралел за такова фонетично съответствие.

(а) Староиндоевропейски *[-mis], инструментален падеж, множествено число: готски [‘wulfam] ‘до, от вълци’,

староиндоевропейски [-mi:s], инструментален падеж, множествено число: литовски [nakti‘mis] ‘през нощта’, старобългарски [noštımi],

староиндоевропейски *[-mos], дателно-аблативен падеж, множествено число: литовски [vil‘kams] ‘към вълци’, старобългарски [‘vlkomu];

(б) Староиндоевропейски *[-bhis], инструментален падеж, множествено число: санскрит [pad‘bhih] ‘с крака’, староирландски [‘ferav] ‘от мъже’,

староиндоевропейски [-bhjos], дателно-аблативен падеж, множествено число: санскрит [pad‘bhjah] ‘до, от краката’,

староиндоевропейски *[-bhos], дателно-аблативен падеж, множествено число: латински [pedibus] ‘до, от краката’, старокелтски [ma:trebo] ‘към майките’.

В случаи като тези сравнителният метод не ни показва формата на старата реч (която е определена като единен език), но ни показва противоречиви форми, чиято връзка като алтернативи или като диалектни варианти той не разкрива. А тези случаи са много.

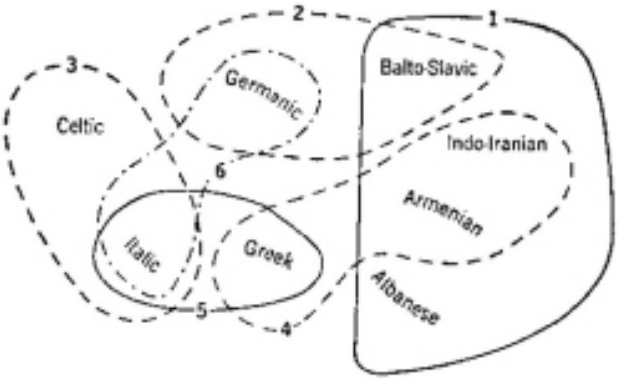
От друга страна, ако подобно на предишни изследователи настояваме, че разминаването се дължи на обща промяна в историята на германските и балтославянските езици, тогава, като прилагаме сравнителния метод, трябва да кажем, че тези два клона имат период на общо развитие: трябва да постулираме старо-балто-славяно-германска речева общност, която се е отделила от староиндоевропейската и от своя страна се разделя на германска и балтославянска. Ако направим това обаче, веднага се сблъскваме с противоречия поради други, несъвместими, но припокриващи се прилики. По този начин балто-славянският съответства на индоиранския, арменския и албанския, които имат сибиланти в определени форми, където другите езици имат велари, както в думата *hundred* 'сто':

Санскрит [ça'tam], авестийски ['satəm], литовски ['šimtas], но гръцки [he-ka'ton], латински ['kentum], староирландски [ke:ð], староиндоевропейски *[km'tom]. Предполагаме, че праезикът в такива случаи е имал палатализирани веларни стопове.

По същия начин там, където четирите споменати клона имат веларни стопове, другите имат комбинации от велари с лабиален елемент или явни техни модификации. Предполагаме, че праезикът е имал лабиализирани веларни стопове, както е в интерогативната основа:

на санскрит [kah] 'кой?', литовски [kas], старобългарски [ku-to], но на гръцки [po-then] 'от къде?', латински [kwo:] 'от кого, от какво?', готски [hwas] 'кой?', староиндоевропейски *[kwos] 'кой?' и производни.

Само в ограничен брой случаи двете групи езици имат обикновени веларни стопове. Съответно много учени предполагат, че най-ранното проследимо разделение на староиндоевропейското единство е било в западната група на т.нар. „*центум*-езици" и в източната група на „*сатем*-езици", въпреки че сигурно тохарският език в Централна Азия е принадлежал към първата група. Това разделение, както ще се види, е в противоречие с всяко обяснение, което предполага, че балто-славянският и германският език са имали общ период на специално развитие.



Фиг. 3. Някои припокриващи се прилики сред индоевропейските езици, противоречащи на диаграмата на родословното дърво

Адаптация от Щрадер:

1. Сибиланти вместо велари в определени форми.
2. Окончания за падежи с [m] вместо [bh].
3. Окончания в страдателен залог с [r].
4. Префикс ['e-] в минали времена.
5. Съществителни в женски род със суфикси за мъжки род.
6. Перфектно време, използвано като общо минало време.

Отново намираме специални прилики между германски и италийски като например при формирането и използването на глагола в минало време или в някои лексикални характеристики (goat 'коза': латински *haedus*; готски gamains: латински *communis* 'общ'). Те също противоречат на особените прилики между германския и балто-славянския. По същия начин италийският от една страна споделя особености с келтския, а от друга страна – с гръцкия (Фиг. 3).

18.12. Когато се разкриват все повече и повече от тези прилики, предишните изследователи, които използват схемата на родословното дърво, се сблъскват с неразрешим проблем. Която и да е специална прилика да вземат като доказателство за по-близки взаимоотношения, остават други общи белези, несъвместими с тях, които могат да се обяснят само с напълно различна диаграма. Освен това решението е твърде важно, за да се пренебрегне, тъй като във всеки случай то променя изключително стойността на приликите. Ако германските и балто-славянските езици например са преминали през период на общо развитие, тогава всяко съответствие между тях не посочва нищо за староиндоевропейския език. Но ако те не са преминали период на общо развитие, тогава такова съответствие – на принципа на родословното дърво – е практически сигурно доказателство, че това е характерна черта на староиндоевропейския.

Причината за тези противоречия е посочена през 1872 г. от Йоханес Шмит (1843-1901) в известно есе за взаимовръзката на индоевропейските езици. Шмид показва, че могат да се намерят специални прилики между всеки два клона на индоевропейския език и че тези специални прилики са най-много в случаите на разклонения, които се намират географски в близост едно до друго. Йоханес Шмид обяснява това с т.нар. хипотеза-вълна. Различните езикови промени могат да се разпространят като вълни върху речевата област и всяка промяна може да обхване част от областта, която не съвпада с частта, обхваната от по-ранна промяна. Резултатът от последователните вълни би бил мрежа от изоглоси (§3.6). Съседни райони най-много ще си приличат; в каквато и посока да пътувате, разликите ще се увеличават с разстоянието, тъй като човек пресича все повече и повече изоглосни линии. Това наистина е картината, представена от местните диалекти в областите, които можем да наблюдаваме.

Нека сега да предположим, че сред поредицата съседни диалекти, които, за да се има предвид само едно измерение, ще обозначим с A, B, C, D, E, F, G,. ,. X, един диалект, да речем F, придобива политическо, търговско или друго предимство, така че съседите му във всяка посока, първо E и G, след това D и H, а след това дори C и I, J, K, се отказват от своите особености и с времето започват да говорят само централния диалект F. Когато това се случва, F граничи с B и L, диалекти, от които се различава достатъчно рязко, за да се създадат ясно очертани езикови граници – все пак приликата между F и B ще бъде по-голяма от тази между F и A и по сходен начин между L, M, N,. , , X. Диалектите, най-близки до F, ще покажат (в сравнение с по-отдалечените) по-голяма прилика с F, въпреки ясно маркираната граница. Представянето на тези фактори стана известно като теория на вълната, в противоречие с по-старата теория за родословното дърво на езиковите отношения. Днес ние разглеждаме вълновия процес и процеса на разцепване само като два типа – може би главните типове – на исторически процеси, които водят до езикова диференциация.

18.13. Сравнителният метод – единственият метод за реконструиране на праисторически език – действа точно при напълно единни езикови общности и внезапни резки разделяния. Тъй като тези пресупозиции никога не се реализират напълно, сравнителният метод не може да претендира, че представя историческия процес. Когато реконструкцията работи гладко, както при индоевропейската дума *father* ‘баща’ или при наблюдения с не толкова амбициозен обхват (като, да речем, реконструкции на староромансния или старогерманския език), сме уверени в структурните характеристики на речевата форма на праезика. Там, където сравнението е амбициозно по отношение на обхвата на времето или широчината на района, то разкрива несъизмерими форми и частични прилики, които не могат да бъдат съчетани с диаграмата на родословното дърво. Сравнителният метод може да работи само с предположението за еднакъв пораждащ език, но несъпоставими форми като *[-mis] и *[-bhis] – окончания в инструментален падеж за множествено число в староиндоевропейския език, ни показват, че това предположение не е доказано. Сравнителният метод изисква ясно разделяне на последователни клонове, но непостоянните частични прилики посочват, че по-късните изменения могат да се разпространят в изоглосите, останали от по-ранни промени. Приликата между съседни езици може да се дължи на изчезването на междинните диалекти (теория на вълните) и езиците, които в някои отношения вече са се разграничили, могат да претърпят подобни промени.

Понякога допълнителни факти ни помагат да вземем решение. Така прилагателното на санскрит [‘pi:va:] ‘дебел’, на гръцки [‘pi:o:n], се среща само в индоирански и гръцки език, но съществуването му в староиндоевропейския е гарантирано от неправилното формиране на женската форма на санскрит [‘pi:vari:], на гръцки [‘pi:ejra]. Нито един от двата езика

не образува по този начин нови форми в женски род. От друга страна, германската дума *hemp* ‘коноп’, на староанглийски [‘hɛnep], на среднохоландски [‘hannep] и така нататък съответства на гръцката дума [‘kannabis]. Въпреки това – а ние научаваме от Херодот (V в. пр. н. е.), че конопът е бил известен на гърците като чуждо растение в Тракия и Скития – думата е навлязла в гръцкия език (а оттам и в латинския) и в германския (и оттам, вероятно, в славянския) от някакъв друг език – много вероятно от угрофински диалект – по времето преди предгерманските промени на [k] в [h] и на [b] в [p]. Но заради тази откъслечна информация близостта между гръцката и германската форма щеше да ни накара да припишем тази дума на староиндоевропейския език.

18.14. Реконструкцията на древните речеви форми хвърля светлина върху нелингвистичните условия от ранните времена. Ако се замислим например, че съставянето на най-ранните индоарийски записи едва ли може да бъде по-късно от 1200 г. пр. н. е. или това на Омировите творби да е по-късно от 800 г. пр. н. е., трябва да датираме нашите реконструирани староиндоевропейски форми поне хиляда години по-рано. По този начин можем да проследим – често с големи подробности – историята на езика, по-добре от която и да е друга структура на обществото. За съжаление, не можем да насочим знанията си към древните общности, тъй като значенията на речевите форми са до голяма степен несигурни. Не знаем какъв староиндоевропейски език се е говорел или от какви хора, не можем да свържем староиндоевропейските речеви форми с някакъв определен вид праисторически обекти.

Съществителното име и глаголът *snow* ‘сняг’ се появяват в толкова индоевропейските езици, че можем да изключим Индия от обхвата на възможните местоположения на староиндоевропейската общност. Имената на растенията дори когато има фонетично съгласие, се различават по значение – така латинският [fa:gus], на староанглийски [bo:k], означава ‘бук’, но на гръцки [phe:‘gos] означава вид дъб. Подобни различия в значението се появяват и в имената на други растения като думите *tree* ‘дърво’, *birch* ‘бреза’, *withe* ‘върба’ (на немски *Weide* ‘върба’), *oak* ‘дъб’, *corn* ‘царевица’ и на латински *salix* ‘върба’, *quercus* ‘дъб’, *hordeum* ‘ечемик‘ (сроден с немската дума *Gerste*), на санскрит [‘javah] ‘ечемик’. Латинската дума *glans* ‘жълъд’ се среща със същото значение в гръцки, арменски и балто-славянски език.

Сред имената на животни думата *cow* ‘крава’, на санскрит [ga:wh], на гръцки [ʷbows], на латински [bo:s], на староирландски [bo:], е еднакво засвидетелствана и е без нередности във формата. Други наименования на животни се появяват в част от територията – така думата *goat* ‘коза’, както видяхме, се ограничава до германски и италийски; на латински е *caper*, на старонорвежки *hafr* ‘козел’ се появява и в келтски. Думата на санскрит [a‘jah] и на литовски [oʷži:s] е ограничена до тези два езика, а думата

в гръцки [‘ajks] се появява също в арменски и може би в ирански език. Други животни, за които имаме едно или повече съответствия в част от индоевропейската територия, са *horse* ‘кон’, *dog* ‘куче’, *sheep* ‘овца’ (думата *wool* ‘вълна’ със сигурност е от староиндоевропейската епоха), *pig* ‘прасе’, *wolf* ‘вълк’, *bear* ‘мечка’, *stag* ‘елен’, *otter* ‘видра’, *heaver* ‘хищник’, *goose* ‘гъска’, *duck* ‘патица’, *thrush* ‘дрозд’, *crane* ‘жерав’, *eagle* ‘орел’, *fly* ‘муха’, *bee* ‘пчела’ (и *mead* ‘медовина’, което първоначално означава ‘мед’), *snake* ‘змия’, *worm* ‘червей’, *fish* ‘риба’. Нашето *milk* ‘мляко’ и латинският еквивалент *lac* ‘мляко’ са доста широко разпространени, както са думата *yoke* ‘иго’, нашето *wheel* ‘колело’, немското *Rad* ‘колело’ и *axle* ‘ос, вал’. Можем да заключим, че говедата са били опитомени и каруцата е била в употреба, но другите имена на животни не гарантират опитомяване.

Глаголите за тъкане, шиене и други трудови дейности са широко разпространени, но неясни или променливи по значение. Очевидно числата включват „сто“, но не и „хиляда“. Сред думите за роднински връзки тези за роднини на жената след брака (брат на съпруга, сестра на съпруга и т.н.) показват голямо съвпадение за разлика от думите за родните на мъжа след брака. Това води до заключението, че съпругата е ставала част от семейството на съпруга, което е живеело в голяма патриархална група. Различните езици показват няколко приравнявания на имената на инструменти на наименованията на металите злато, сребро и бронз (или мед). Част от тях обаче са заемки (като *hemp* ‘коноп’), така че със сигурност гръцката [’pelekus] ‘брадва’, на санскрит [para‘çuh], е свързана с асирийската дума [pilakku], а нашите *axe* ‘брадва’ и *silver* ‘сребро’ са древни заемки. В резултат на това учените поставят староиндоевропейската общност в късната каменна ера.

COMPARING FORCE PREPOSITIONS WITH SPATIAL PREPOSITIONS

Peter Gärdenfors[1], Lund University, Sweden

Abstract: *The traditional semantic approach to prepositions is that they express spatial relations. In this article, I criticize this 'localist' position by arguing that many prepositions build on forces as their primary semantic domain. I compare prepositions that depend on the force domain to those that depend on the spatial domain. I argue that most typical uses of the prepositions 'over', 'on' and 'in' depend on the force domain, in contrast to 'above', 'on top of' and 'inside' that are corresponding spatial prepositions. Also 'against', 'under', and 'at' have force related meanings. My analysis of English is compared with some examples from Bulgarian and other languages. I propose a rotation test for determining the primary domain of a preposition. This test states that if the use of a preposition for a particular relation between the trajectory and the landmark is invariant under rotation, then the meaning of the preposition is non-spatial.*

Keywords: *prepositions, force, space, cognitive semantics, rotation test*

1. Introduction

In most languages, prepositions form a closed class containing a limited number of words. However, prepositions are often used for a wide range of meanings. This semantic flexibility makes it difficult to provide an exhaustive analysis of their semantics. In Gärdenfors (2014), I argue that the meaning of a preposition (as that of many other word classes) can be described in terms of a single *semantic domain*. In this article, I will compare prepositions that depend on the force domain to those that depend on the spatial domain. I will argue that most typical uses of the prepositions *over*, *on* and *in* depend on the force domain (in contrast to *above*, *on top of* and *inside* that are corresponding spatial prepositions).[2] However, there are common metaphorical transformations of meanings that bring force prepositions into the spatial domain, which makes an analysis more complicated. As a matter of fact, metaphorical uses of prepositions are ubiquitous. Nevertheless, I will argue that for each preposition there is a central meaning that depends on a primary domain.

---

[1] Peter Gärdenfors is a Senior professor of Cognitive Science, Ph.D., at the Department of Philosophy and Cognitive Science of Lund University, Sweden and Palaeo-Research Institute, University of Johannesburg, South Africa. His main research area concerns models of concept formation and semantics and their applications in robotics. He also works with the evolution of thinking and language. Email: Peter.Gardenfors@lucs.lu.se

[2] The arguments presented here is an extension of some material in chapter 11 of Gärdenfors (2014).

The traditional semantic approach to prepositions is that they express *spatial* relations. For example, Leibniz (1765, chapter 3, §1) writes that prepositions "are all taken from space, distance and movement, and then transferred to all sorts of changes, orders, sequences, differences ...". This *localist* view has been a main trend in linguistics (Miller and Johnson-Laird, 1976; Jackendoff, 1983; Landau and Jackendoff, 1993; Herskovits, 1986; Zwarts and Winter, 2000; Zwarts and Gärdenfors, 2016). When combined with nonspatial words, they create a spatially structured mental representation of the expression. For example, Herskovits (1986) presents an elaborate study of the fundamental spatial meanings of prepositions and she argues that the spatial structure is transferred by metaphorical transformations to other contexts.

Most spatial prepositions can be grouped into two classes: *locative*, indicating where something is, and *directional*, indicating where something is going. Locative prepositions modify a noun (noun phrase) by specifying a *location* (or a region) in the spatial domain.

However, even though the localist program has been successful for most locative and directional prepositions, recent analyses of prepositions have indicated that other domains than the spatial domain may be central for the meaning of some prepositions. First of all, there exist prepositions that refer to the *temporal* domain. In English, the clearest examples are *before* and *after*. These words have etymologically a spatial origin (relating to the fore and the aft of a ship), but are nowadays used primarily for the temporal domain. The spatial meanings have been taken over by *in front of* and *behind*.

How can it be ascertained that the proper domain for *before* and *after* is the time dimension and not a spatial dimension as for *in front* of and *behind*? There is, interestingly, an asymmetry between *after* and *behind* in the following examples:

(1) She is behind me in the queue, but if I turn around, she is in front of me.

(2) *She is after me in the queue, but if I turn around, she is before me.

These examples show that a *reversal* of spatial orientation changes the preposition *behind* to its opposite *in front of*. However, a spatial reversal does not change the temporal ordering from *before* to *after*. This means that the meanings of *before* and *after* allow some spatial rotations, which is evidence that the prepositions are not based on the spatial domain. As I will show, this test involving rotations can be generalized.

Before I begin my semantic analysis, I must present the notion of a *domain* (Gärdenfors 2000, Gärdenfors and Löhndorf 2013, Gärdenfors 2014).[3] Conceptual spaces (Gärdenfors 2000, 2014) are constructed out of *quality dimensions*. Basic examples are height, pitch, temperature, weight, size, and force. The primary role

[3] This concept is narrower than the one used by Langacker (1986, 1987), where he includes meronomic relations as domains (for example, hand is a domain of finger). For a criticism of Langacker's concept, see Gärdenfors and Löhndorf (2013).

of the dimensions is to represent various "qualities" of objects in different domains. Some dimensions come in bundles – what I call domains – for example, space (which has dimensions of height, width, and depth); colour (hue, saturation, and brightness); taste (salty, bitter, sweet and sour, and maybe a fifth dimension); emotion (arousal and value); and shape (where the dimensions are not well understood).

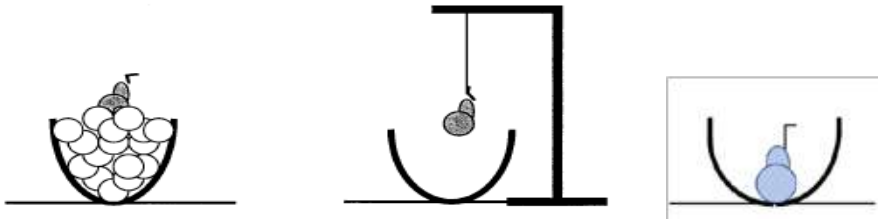
Two other notions that are common in cognitive semantics are those of *landmark* and *trajector* (see e.g. Langacker, 1986; Lakoff, 1987). A preposition relates an object (the trajector) to a background (the landmark). Thus in "The fly is on the wall", the fly is the trajector (the object that is in focus) and the wall is the landmark. The distinction is basically the same as that between *figure* and *ground* in Gestalt psychology.

2. A force-dynamic analysis of *in*, *on* and *against*

Apart from the temporal prepositions, several authors have proposed that the meanings of many prepositions include a *force-dynamic* component (Vandeloise, 1986; Dewell, 1994; Bowerman, 1996; Garrod *et al.*, 1999; Tyler and Evans, 2001; Zwarts, 2010; Beliën, 2002; Gärdenfors, 2014). In this section, I will use the force domain to analyse the dynamic aspects of these prepositions. Mathematically, what is needed here is the notion of a force field, but the details are not important in the present context. In most practical situations, such a force field would almost always involve *gravitation* as a component (this force has a vertical direction), often together with forces generated by human or other agents. However, force fields may be very complex depending on the relations between the landmark and the trajector and it is therefore difficult to give a general analysis based on them.

2.1 In

Herskovits (1986) noted that the pear in Figure 1a is considered to be 'in' the bowl even though it is not spatially *inside* the bowl. If the apples are removed, but the pear is left in exactly the same spatial position as in Figure 1b, then the pear is no longer 'in' the bowl. So spatial location is not sufficient to determine whether an object is 'in' a bowl. In Figure 1a, the reason why the pear is 'in' the bowl is that it is physically *supported* by the apples, while in 1b it has no such support. The notion of "support" clearly involves forces. The situation is different for 'inside', which is a purely spatial preposition: The pear in Figure 1a is not 'inside' the bowl (and of course not in Figure 1b either), but the pear in Figure 1c is.



(a) (b) (c)

Figure 1: When is the pear *in* the bowl?

Vandeloise (1986, pp. 222-224) analyses the French preposition 'dans' ('in') in terms of containment, which he describes as a functional relation related to the notion of "carrier" (porteur) in that the container "controls" the position of the contained, but not conversely (ibid., p. 229). Similarly, the position of Garrod et al. (1999, p. 173) is that if x is 'in' y, then y's location "controls" x in the sense that the container y "constrains" the location of x. They do not, however, specify what is meant by "constrains".[4] Also Zwarts (2010, p. 209) writes that 'in' "involves a passive and stative configuration of forces, not necessarily involving contact."

I propose that containment can be expressed as a counterfactual constraint based on forces: *The position of the trajector is constrained by forces exerted by the landmark*.[5] This condition clearly separates the situation in Figure 1a and 1c from that of 1b, since if the bowl is moved in Figure 1a or 1c, the pear will also move, but this does not happen in Figure 1b. I submit that this constraint captures the basic meaning of 'in' and, consequently, that the central meaning of the preposition is based on the force domain. In most case this can be replaced by a simpler condition: If the landmark moves, so does the trajector. Clearly, this is not the whole story about 'in' and containment because it does not distinguish it from 'on' and forces related to support. Coventry *et al.* (1994) and Feist and Gentner (1998) show that the concavity of the landmark plays a role. For example, subjects prefer 'in' for dishes and 'on' for plates.[6]

Furthermore, because the forces controlling the trajector have a spatial location, it is difficult to totally disentangle the force domain from the spatial domain and verify that only the force domain determines the meaning of 'in'. To be sure, there are examples where 'in' is used purely spatially without any forces involved as in (3) and (4). One could view these as metonymic extensions of the central meaning of 'in'.

(3) The airplane is in the cloud.

(4) Oscar is in the middle of the room.

In many of these cases both 'in' and the purely spatial preposition 'inside' can be used (for example, *in the box*, *inside the box*). Comparing (5) and (6) one can see that here are cases where only 'inside' can be used:

(5) inside the border, inside the city limits, inside the door

(6) *in the border, *in the city limits, *in the door

In (5), 'inside' seems to take a boundary as its landmark and refer to a region at one of the two sides of the boundary. In contrast to 'in', then, 'inside' is clearly a spatial preposition.

---

[4] They state that the geometry of the container "may be a primary perceptual indicator of location control" (Garrod *et al.* 1999, p. 186).

[5] Coventry *et al.* (1994, p. 291) present a similar condition in terms of containment and control, but without using the notion of force.

[6] However, this is not always true, as shown by the fact that Swedish (like German) uses 'i' ('in') for a fly on the ceiling (*flugan i taket* 'the fly on the ceiling').

Many languages have a corresponding distinction between a force based preposition 'in' and a purely spatial preposition 'inside' (for example, Swedish 'i' versus 'inuti'). In Bulgarian there is no preposition equivalent to 'inside'. Instead, the adverb 'vătre' ('inside') is used in combination with the preposition 'v' ('in'). Figure 1c can be described both as

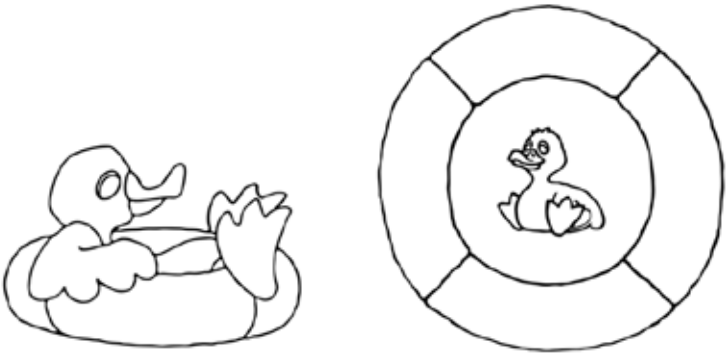
(7) Krushata e *v* kupata. ('The pear is in the bowl.')

and

(8) Krushata e *vătre v* kupata. ('The pear is inside the bowl.')

For Figure 1a, only (7) is appropriate, since the pear is not inside the bowl.

Another example is illustrated in Figure 2. In Figure 2a, the movements of the duck are partially controlled by the movements of the ring and, according to the proposed criterion, it is appropriate to describe the situation as that the duck is 'in' the ring. In contrast, Figure 2b shows a situation where the movements of the duck are less constrained by those of the ring and, consequently, it is less appropriate to say that the duck is 'in' the ring. It is more felicitous to say that the duck is 'inside' or 'within' the ring, since 'inside' and 'within' are prepositions that refer to the spatial domain.[7]



(a) (b)

Figure 2. Is the duck 'in' the ring or not?

2.2 On

For the preposition 'on', the semantic representation involves contact and support from below. A spatial region is not sufficient to determine the meaning of 'on'. In brief, I propose that the meaning of '*x* is *on y*' is that *a force from x makes x come in contact with y and a counterforce from y balances the force of x*. Typically, the force from the trajector *x* is generated by gravitation. Just as with 'in', the meaning of 'on' also involves counterfactual control: *x* is 'on' the table means that if the table were to move, so would *x*.

The use of 'on' sometimes extends to more complex situations. For example, if a book is 'on' a table and a plate is 'on' the book, then one can say that the plate is

[7] However, "inside the ring" is ambiguous, since it could also mean inside the ring itself.

also 'on' the table. This form of transitivity is limited to cases where gravitation is the relevant force in both relations: If an apple is 'on' a table and the stem is 'on' the apple, then we do not infer that the stem is 'on' the table, since two different force relations are involved.

How can it be established that the basic domain of 'on' is the force domain? This is a problem because, in typical cases, the role of forces is not noted when 'on' is applied. The reason is that the gravitational force is like the drone of bagpipe music: It is always there and normally not attended to. However, in other situations the force dynamics is more transparent. Figure 3 illustrates a situation where the spatial relation involved in typical uses of 'on' can be contrasted with the force-dynamic meaning of the preposition. The lamp is vertically above the balloon and in contact with it, which are the normal spatial conditions proposed for the meaning of 'on'. Nevertheless, it is odd to say that the lamp is 'on' the balloon. As a matter of fact, it might be more natural to say that the balloon is 'on' the lamp or 'against' the lamp, since the lifting force from the balloon makes it come into contact with the lamp (if the lamp moves, so does the balloon, but not conversely). In this example, the directions of the forces involved are the opposite of what is typical. On the other hand, one can give a spatial description of figure 3: The lamp is 'on top of' the balloon.

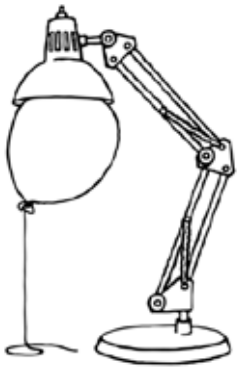


Figure 3: Is the lamp 'on' the balloon?

The same principle applies to, for example, *the painting is on the wall*, *the band-aid is on the leg* and *the button is on the shirt* (cf. Bowermann 1996). What is crucial in examples of this type is that there is a force that acts on the trajector that makes it remain in contact with the landmark, not the spatial direction of the trajector in relation to the landmark. In the case of the painting on the wall, it is still gravitation that acts on the trajector, but now the hanging mechanism makes the painting exert a pressure in the direction of the wall. These examples support the claim that only the force domain is necessary to determine the meaning of 'on'. More generally, this can be expressed by saying that 'on' is invariant under spatial rotation as long as the force relations stay the same. This rotation test is evidence that the meaning of 'on' depends on the force domain and not the spatial domain.[8]

[8] This example indicates that an analysis of the invariance classes of different preposition is a strong tool for determining the relevant domains of prepositions.

Both ‘in’ and ‘on’ pass the rotation test. If we rotate the duck in the ring in Figure 2a, the duck remains ‘in’ the ring as long as their relative positions do not change. Similarly, the band-aid is ‘on’ the finger and the button is ‘on’ the shirt no matter how the finger or the shirt is rotated. There are cases where the trajector of ‘on’ is below the landmark:

(9) The fly is ‘on’ the ceiling.

Interestingly, this case is expressed by ‘in’ in, for example German, Scandinavian languages but ‘on’ in Bulgarian. The Bulgarian translation of (9) is:

(10) Muhata e ‘na’ tavana.

The choice of whether to express a force relation by ‘in’ or ‘on’ seems to be somewhat idiosyncratic. In (9) and (10) English and Bulgarian select ‘on’, while German selects the correspondence of ‘in’. The opposite relations hold in the following examples:

(11) The stars are ‘in’ the sky.

(12) Die Sterne sind ‘am’ Himmel. (‘The stars are on the sky.’)

Interestingly, the English ‘in’ in (11) cannot be replaced by the spatial preposition ‘inside’:

(13) *The stars are ‘inside’ the sky.

The conceptualization in Bulgarian is even more complicated since in some cases ‘na nebeto’ (‘on the sky’) is used, and in others ‘v nebeto’ (‘in the sky’) (Nedelcheva, 2003):

(14) Na nebeto nyamashe nito edno oblache. (‘On the sky there was not a single cloud.’)

(15) Tolkova bogove, kolkoto zvezdi na nebeto. (‚As many gods as there are stars on the sky.‘)

(16) Lunata pălzeshe visoko v nebeto. (‘The moon was creeping high in the sky.’)

There are other remarkable differences between the English and Bulgarian (Nedelcheva, 2013, pp. 62-64):

(17) There was a little girl ‘in’ the picture. ’Na’ snimkata imashe malko momiche. (‘On the picture there was a little girl.’)

(18) The bird is ‘in’ the tree. Ptitsata e ’na’ dărvoto. (‘The bird is on the tree.’)

(19) The boy ran ‘in’ the rain. Momcheto byagashe ’pod’ *dă*zhda. (‘The boy was running under the rain.’)

Some authors speak of a *functional* analysis of prepositions rather than a force-dynamic one (Vandeloise, 1986; Coventry et al., 1994; Garrod et al., 1999; Coventry et al., 2001; McIntyre, 2007). In line with the analysis of functional properties in Gärdenfors (2007) and Gärdenfors (2014, Section 8.5), I suggest that most of the functions used in these analyses can be reduced to forces or

force patterns. For example, Garrod et al. (1999, pp. 173–174) define the notion of a landmark *y functionally supporting* a trajector *x* as follows: "*y*'s location controls the location of *x* with respect to a unidirectional force (by default gravity) by virtue of some degree of contact between *x* and *y*." They next say that if *x* is 'on' *y*, then *y* functionally supports x. In terms of forces this can be expressed as that gravitation (or some other force) presses *x* toward *y* and the friction between *x* and *y* makes *x* move whenever *y* moves. Their analysis is congruent with the one presented here, even though they do not explicitly mention the force domain as a separate domain.

2.3 Against

'Against' is perhaps the clearest example of a preposition that is based on the force domain (Zwarts, 2010):

(20) Oscar bumped against the wall.

Zwarts (2010b, p. 194) notes that 'against' "combines with verbs like *crash*, *lean*, *push*, *bang*, and *rest*, verbs that all involve forces." In typical cases, such as (20), the trajector follows a more or less horizontal path and exerts a force on a landmark. There are, however, also static uses of 'against' where the path is reduced to a point:

(21) The ladder leans against the house.

Furthermore, also in this case the direction can be changed by a rotation:

(22) Standing on the wooden stairs, Oscar pressed his shoulders against the cellar flap, but he could not open it.

In (22) the direction of the force is vertical. Again, this suggests that 'against' is invariant of rotational spatial transformations.

'Against' has various correspondences in Bulgarian. The central equivalent 'sreshtu' is mainly used in metaphorical cases, while spatial relations are expressed by various prepositions.

(23) Oskar se blăsna v ('in') stenata. (Oscar bumped against the wall.')

(24) Ralf se oblegna na ('on') dărvo. ('Ralph leaned against a tree.')

(25) Tya se pritisna kăm ('to') vratata. ('She pushed against the door.')

In cases where counterforces are involved (Talmy, 1988), then 'sreshtu' is used in Bulgarian as an equivalent to 'against':

(26) Sledvashtata golyama pobeda na otbora beshe sreshtu ('against') Chicago Bulls. ('The team's next big win came against the Chicago Bulls').

We have already seen that 'in' and 'on' are used differently in English, German and Bulgarian. Other languages express various force relation by prepositions that do not directly translate to other languages. For example, Bowermann and her colleagues (Bowermann and Pedersen, 1992; Bowermann, 1996; Bowermann and Choi, 2001) analyze 'aan', 'op' and 'in' in Dutch as well as the Korean prepositional

verbs 'nehta' (put loosely in or around) and 'kkita' (fit tightly in). In these cases too, the analysis involves force components that cannot be reduced to spatial relations. Bowermann and Choi (2001) present a semantic map containing five steps that is divided into different areas by different prepositions in different languages.[9]

3. 'Over' as a force relation

Within the tradition of cognitive semantics, the preposition 'over' has been studied over and over again, beginning with Brugman (1981), then expanded by Lakoff (1987) and partly reanalysed by, for example, Vandeloise (1986), Dewell (1994), Kreitzer (1997), Tyler and Evans (2001) and Beliën (2008).

Coventry et al. (2001) propose that what distinguishes 'over'/'under' from the purely spatial 'above'/'below' is that 'over'/'under' has a functional meaning. In an experiment, subjects were showed subjects, for example, pictures of people wearing umbrellas protecting them with more or less success against the rain (see Figure 4).

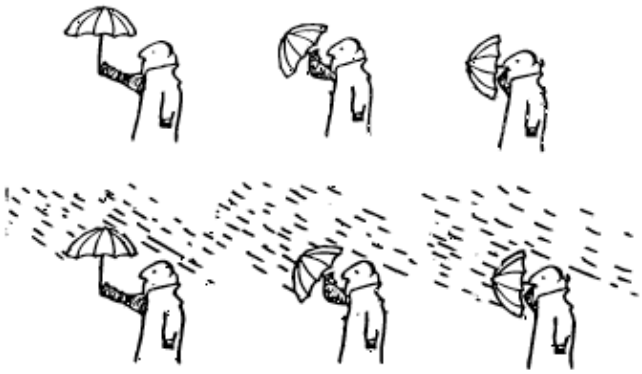


Figure 4: Is the umbrella 'over' the man?

The task for the subjects was to describe how the umbrella relates to the man. The question was for which pictures they said that the umbrella is 'over' the man and for which they say it is 'in front of' the man. The interesting finding is that for the picture in the middle of the lines most subjects said 'in front of' when it was not raining, while most said 'over' when it was raining even though the spatial relationship between the man and the umbrella is the same in both cases. The difference is that in the lower pictures, the oblique rain exerts a force that makes the umbrella being described as being 'over' the man.

Their results suggest that the use of 'above'/'below' is determined by spatial relations, while 'over/under' is sensitive to functional relations, for example, whether the umbrella is protecting a person from rain falling in a slanted

[9] In support of forces being basic for these prepositions, Gentner and Bowerman (2009, p. 471) write: "The *op-aan* distinction seems to reflect implicit force dynamics in how the figure (the located object) is related to the ground (the references object) … . *Op* is used when the figure is viewed as stably in position—not in any salient way acted on by an underlying force that tends to separate it from the ground. … *Aan*, in contrast, is used when the figure maintains its position (i.e., resists separation from the ground through forces like gravity or pulling in any direction) … ."

direction. I agree that Coventry et al. (2001) are on the right track, but instead I would argue that 'over' has a central meaning that is based on a relation in the force domain (see also Coseriu, 2003; van der Gucht et al., 2007; Beliën, 2008).

A common assumption in the kinds of lexical analyses performed in cognitive linguistics is that a word or an expression has a prototypical meaning, which then can be extended by different transformations. Brugman's (1981) and Lakoff's (1987) central image schema for 'over' is depicted in Figure 5. The content of the schema can be formulated entirely in terms of spatial dimensions as the trajector (TR) moving horizontally in a position vertically higher than a landmark (LM). A prototypical example is the following:

(27) The bird flies over the yard.

On this account, 'over' typically describes a kinematic scene (in contrast to 'above' which is stative).

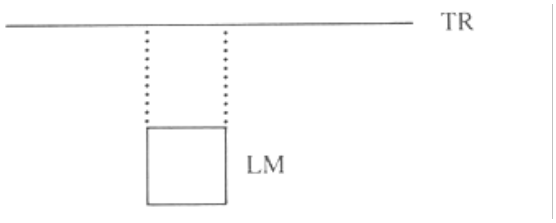


Figure 5: The central image schema for 'over' according to Lakoff (1987).

Starting from this central schema, Lakoff then identifies twenty-four different senses of 'over' that are connected to each other in radial network. Most of these senses can be described as *elaborations* (Holmqvist, 1993) or *superimpositions*, where the different elements of the schema are further specified. I do not count such elaborations as alternative meanings of *over*—they are just specialisations of other meanings. Tyler and Evans (2001) are more systematic and they present criteria for when two meanings of a word are different. Nevertheless, they end up with fourteen different meanings of 'over'. Most of these can be generated from the central schema, just as in the case of Lakoff's meanings, by metaphorical and metonymical extensions.

Instead, I want to argue in favour of a minimal specification of the meaning of 'over'. The crucial point concerning minimal specification versus full specification is that the semantics of a word must be separated from its role in a construal underlying a particular composite expression. Here I follow Fauconnier (1990, p. 400) who writes: "The 'semantics' of a language expression is the set of constraints it imposes on cognitive constructions; this is a structural property, which is independent of context" (for a similar position, see Coseriu, 2003). When several words are composed, their constraints are combined in the cognitively most efficient manner. If the constraints are incompatible, a metaphorical or metonymical extension is required to close the meaning gap. The different kinds of combination of constraints will result in a variety of construals that may give the impression that a particular word is polysemous.

In contrast to most previous analyses, I therefore maintain that there is a single central meaning of 'over' from which the other meanings are generated by various combinations and transformations. Dewell (1994) argues that the central meaning of 'over' should be described as the trajector is taking a *semi-circular* path in relation to the landmark as in Figure 6.

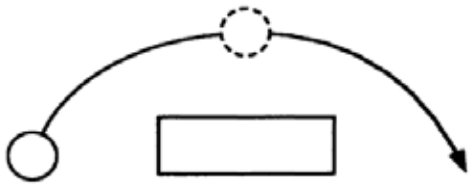


Figure 6: The central image schema for 'over' according to Dewell (1994).

The semi-circular structure includes the feature that the trajector moves up and down along a path. In typical cases, the vertical dimension is associated with a gravitational force (which means that the path should be parabolic rather than semi-circular). Even though Dewell only marginally considers the force relations, adding gravitation to the vertical axis entails that moving up along this dimension involves a force that is strong enough to overcome gravitation. I therefore propose that the central meaning of 'over' is the schema in Figure 6, but including a force-dynamic element in the description of the path.[10] In many cases, the counter-gravitational force is exerted by the trajector itself (for example, *the bird flies over the yard*). Just as for 'on', the basic domain for 'over' is therefore the force domain. On the other hand, 'above' is a spatial preposition, but that preposition normally does not involve any movement of the trajector. In contrast to 'on', the central meaning of 'over' involves a path and no contact between trajector and landmark. For 'in' and 'on', it is also assumed that the force of the trajector is balanced by a counterforce from the landmark, but for 'over' the forces of the landmark, except for gravitation, do not seem to play a role. Then, since force dynamics naturally leads to changes in spatial position, 'over' generates a lot of implicatures for the spatial domain, but, still, the force domain is primary.

A similar force-dynamic analysis of Dutch 'over' is presented by Beliën (2008). She describes the central constraint as follows: "*Over* designates a relation between a trajector and a landmark in which the trajector is related to the landmark by a mental path that follows a surface of the landmark, and from which a force points to the landmark" (ibid., p. 49). The central component here is that 'over' involves a force that is directed toward the trajector.

Just as for 'on' and 'in', the primacy of the force domain can be exhibited by considering spatial rotations of the basic scheme. In the schema in Figure 6, the canonical direction for 'over' is the vertical dimension, determined by gravitation. In some cases, one finds transformations of the canonical direction:

[10] Mathematically, each point on the path should be associated with a force vector (that is, a force field). The path should therefore be seen as belonging to the force domain and not to the spatial domain.

(28) Laila wears a veil over her face.

(29) Laila holds her hands over her eyes.

In both sentences, the landmark is the face and its canonical direction is transformed into the vertical dimension. In example (26), it is still gravitation that acts on the trajector, but now the fastening of the veil makes it exert a pressure in the *horizontal* direction toward the face. And in example (29), it is Laila herself that exerts a force on her hands in the horizontal direction. From this perspective on the forces involved, the veil and the hands are 'over' the face.[11]

An interesting distinction is found in Bulgarian. In most examples where 'over' is used in context involving contact, 'nad' ('over') cannot be used in Bulgarian because it marks lack of contact. Instead 'vărhu' ('on') must be used:

(30) Presegna se i spusna kachulkata vărhu litseto i. ('He reached out and lowered the hood *over* her face').

Other force directions can be involved as well:

(31) The fly is crawling over the ceiling.

In this example, the ceiling is the landmark-up-side-down in relation to the normal ground, but again over the ceiling in relation to the forces exerted on the trajector by the fly. The role of gravitation is downplayed since it is overcome by the forces that make the fly's feet stick to the ceiling.

(32) Oscar nailed a board over the hole in the ceiling,

In this example, the nailing creates an upward force that makes the trajector (the board) be directed toward the landmark (the ceiling). So, in examples (31) and (32) the prevalent force is directed vertically 'upwards', which is yet another example of invariance under spatial rotation (further examples are found in Coventry et al. 2001). The upshot is that the invariance of 'over' under spatial rotations strongly suggests that the force domain is primary for the meaning of 'over'.

I will next give some examples of the transformations involved in adapting the central meaning of 'over' (Figure 6) to different construals. Dewell (1994, p. 355) points out that Lakoff's schema (Figure 5) can be seen as a special case of his where the central region is profiled. For example, in (15) "The bird flies over the yard", the central part of the bird's flying path is attended to. Compare this with the following sentence:

(33) Sam fell over the cliff.

Here, the downward part of the trajector is put in focus; and in

(34) The plane climbed high over the city.

the focus is on the upward part of the trajector (ibid., p. 356). Note that this profiling mechanism is a special case of an attentional process. The profiling

[11] This analysis contrasts with that of Lakoff (1987), who analyses example (26) as a separate meaning of 'over', generated by a rotational transformation of the central meaning.

is not arbitrary, however: Dewell argues that a constraint for 'over' is that the profiled segments must include the peak point of the arc (ibid., p. 355).

A special case of a profiling transformation is *endpoint focus*. Lakoff (1987, p. 424) presents the following example:

(35) Sausalito is over the bridge.

In this case, Sausalito is not moving vertically above the Golden Gate Bridge, but the speaker's inner gaze makes a fictive motion from San Francisco over the bridge to Sausalito. Focusing on the endpoint is a pars pro toto *metonymy*. This case can be seen as a counterexample to Dewell's constraint that the peak point must be included. Admittedly, it engages another type of transformation.

The central meaning of *over* involves both a path (located vertically higher than the landmark) and that the trajector is not in contact with the landmark. In English, both these components can be modified by transformations:

(36) The car drives over the bridge (contact).

(37) The painting hangs over the fireplace (no path).[12]

However, the two transformations cannot be combined. For example, a painting that is over the fireplace but in contact with it will be said to be *on* the fireplace, since the scene then fulfils the requirements for the basic meaning of *on*. Dewell (1994, p. 373) notes that when *over* involves contact, it is distinguished from *on* by involving a path (can be fictive motion) and by the trajector (or its path) covering the landmark.

Finally, a few words about 'under'. In many respects, this preposition behaves like a complement to 'over', even though the force-dynamic features of 'under' are different in some situations (see also Coventry et al. 2001). In contrast to 'below', which has its meaning in the spatial domain, 'under' indicates some dynamic interaction between trajector and landmark. McIntyre (2007, p. 2) gives the following example (compare the Bulgarian use of 'pod' ('under') in (19):

(38) I washed it under/*below the shower.

4. Conclusion

The main purpose of this article has been to compare prepositions that semantically depend on the force domain with those that depend of the spatial domain. My claim is that many prepositions, traditionally believed to express spatial relations, involve force dynamics in their central meanings. A still unresolved question is whether the core meanings of, for example 'on', 'in', 'against' and 'over' can be expressed in the force domain only or their basic semantics also requires the spatial domain. For example, 'over' and 'against' both involve paths in their core meanings, but this is a path that is associated with a force field.

[12] In Dutch, however, the no-path transformation is not allowed, but in these cases 'boven' ('above') is obligatory (Beliën, 2008).

One preposition that I have not considered is 'at'.[13] It is related to the spatial 'by' and 'toward', but there are examples that indicate that the *goal domain* is included in the meaning of 'at'. Herskovits (1986) mentions that sitting 'at' a desk or washing 'at' a sink involves more than just being close to the desk or the sink. In these cases, there is an intentional component in being 'at' a place. Similarly, Landau and Jackendoff (1993, p. 231) point out that throwing a ball 'toward' somebody is different from throwing a ball 'at' somebody. In the latter case, the throwing has an intention of hitting.[14]

With this caveat concerning 'at', my tentative conclusion is therefore that locative and directional prepositions are either based on the spatial domain, the time domain or the force domain.[15] What complicates matters is that there are many metaphorical uses of prepositions. Most importantly, the ordinary locative prepositions can be used in other domains, for example "the temperature is above 20°," "Midsummer is behind us," "The colour of our neighbours' house is near that of ours," and "Victoria is working toward her goals." And, of course, prepositions based on the force domain can be used metaphorically for the spatial domain. Since the force vectors are also spatially located, this kind of metaphor is sometimes difficult to detect.

Acknowledgement

I wish to thank Svetlana Nedelcheva for generously providing me with examples from Bulgarian that illustrate my arguments and for her comments on an earlier version of the article.

References

Beliën, M. (2002). Force Dynamics in Static propositions: Dutch *aan*, *op* and *tegen*. In H. Cuyckens, G. Radden (Eds.) *Perspectives on Prepositions*. Tübingen: Niemeyer, 195-209.

Beliën, M. (2008). *Constructions, Constraints and Construal: Adpositions in Dutch*. Utrecht: LOT Publications.

Bowermann, M. (1996). Learning How to Structure Space for Language: A Cross-Linguistic Perspective. In P. Bloom, M. Peterson, L. Nadel, M. Garrett (Eds.) *Language and Space*. Cambridge, MA: MIT Press, 195-209.

Bowermann, M., Choi, S. (2001). Shaping Meanings for Language: Universal and Language-Specific in the Acquisition of Semantic Categories. In M. Bowerman, S. C. Levinson (Eds.), *Language Acquisition and Conceptual Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 475-511.

Bowermann, M., Pedersen, E. (1992). Topological Relations Picture Series. In S. C. Levinson (Ed.), *Space Stimuli Kit* 1.2. Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics, 40-50.

[13] Bulgarian learners of English find *at* particularly difficult because it has no exact equivalent in Bulgarian (Nedelcheva, 2010).

[14] As noted above, spatial uses of *before* may also involve an intentional component.

[15] The words *despite, except,* and *regarding,* which function as prepositions, seem to depend on the event domain in relation to which *epistemic* relations can be expressed.

Brugman, C. (1981). *Story of over*. Bloomington, IN: Indiana Linguistics Club.

Coseriu, E. (2003). *Geschichte der Sprachphilosophie*. Tübingen/ Basel: Francke.

Coventry, K. R., Carmichael, R., Garrod, S. C. (1994). Spatial Prepositions, Object-Specific Function and Task Requirements. *Journal of Semantics, 11*, 289-309.

Coventry, K. R., Prat-Sala, M., Richards, L. (2001). The Interplay Between Geometry and Function in the Comparison of *over, under, above* and *below. Journal of Memory and Language, 44*, 376-398.

Dewell, R. (1994). Over Again: Image-Schema Transformations in Semantic Analysis. *Cognitive Linguistics, 5*, 351-380.

Fauconnier, G. (1990). Invisible Meaning. *Proceedings of the Sixteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 390-404.

Feist, M. I., Gentner, D. (1998). On Plates, Bowls, and Dishes: Factors in the Use of English *in* and *on*. *Proceedings of the Twentieth Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, 345–349.

Gärdenfors, P. (2000). *Conceptual Spaces: The Geometry of Thought*. Cambridge, MA: MIT Press.

Gärdenfors, P. (2007). Representing Actions and Functional Properties in Conceptual Spaces. In: T. Ziemke, J. Zlatev, R. M. Frank (Eds.) *Body, Language and Mind, Volume 1: Embodiment*. Berlin: Mouton de Gruyter, 167-195.

Gärdenfors, P. (2014). *Geometry of Meaning: Semantics Based on Conceptual Spaces*. Cambridge, MA: MIT Press.

Gärdenfors, P., Löhndorf, S. (2013). What is a Domain? Dimensional Structures vs. Meronymic Relations. *Cognitive Linguistics, 24(3)*, 437-456.

Garrod, S. C., Ferrier, G., Campbell, S. (1999). 'In' and 'on': Investigating the Functional Geometry of Spatial Prepositions. *Cognition, 72*, 167-189.

Gentner, D., Bowerman, M. (2009). Why Some Spatial Semantic Categories Are Harder to Learn than Others: The Typological Prevalence Hypothesis. In: J. Guo, E. Lieven, N. Budwig, S. Ervin-Tripp, K. Nakamura, S. Õzçalişkan (Eds.), *Crosslinguistic Approaches to the Psychology of Language: Research in the Tradition of Dan Isaac Slobin*. New York: Psychology Press, 465-480.

Herskovits, A. (1986). *Language and Spatial Cognition: An Interdisciplinary Study of the Prepositions in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holmqvist, K. (1993). *Implementing Cognitive Semantics*. Lund: Lund University Cognitive Studies.

Jackendoff, R. (1983). *Semantics and Cognition*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kreitzer, A. (1997). Multiple Levels of Schematization: A Study in the Conceptualization of Space. *Cognitive Linguistics, 8*, 291-325.

Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Landau, B., Jackendoff, R. (1993). 'What' and 'Where' in Spatial Language and Spatial Cognition. *Behavioral and Brain Sciences, 16*, 217-265.

Langacker, R. W. (1986). An Introduction to Cognitive Grammar. *Cognitive Science, 10*, 1-40.

Langacker, R. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar,* Vol. 1. Stanford, CA: Stanford University Press.

Leibniz, G. W. (1765). Nouveaux essais sur l'entendement humain. *Philosophische Schriften, vol. VI.* Berlin: Akademie, 39–527.

McIntyre, A. (2007). Functional Interpretations: Borderline Idiosyncrasy in Prepositional Phrases and Other Expressions. http://www2.unine.ch/files/content/sites/andrew.mcintyre/files/ shared/mcintyre/functional.pdf.

Miller, G. A., Johnson-Laird, P. N. (1976). *Language and Perception*. Cambridge, MA: Belknap Press.

Nedelcheva, S. (2003). Categorization and Functional Geometry of Spatial Prepositions: the Case of IN and ON. Conference proceedings. Shumen University, College of Pedagogy, Dobrich, vol. III. Shumen, 93-99.

Nedelcheva, S. (2010). On the Invariant Meaning of the English Preposition AT and its Bulgarian Equivalents. *Language, Culture, Identity*. Veliko Turnovo: Faber.

Nedelcheva, S. (2013). *Space, Time and Human Experience: A Cognitive View on English and Bulgarian Prepositions*. Shumen: Konstantin Preslavsky University Press.

Talmy, L. (1988). Force Dynamics in Language and Cognition. *Cognitive Science, 12*, 49-100.

Tyler, A., Evans, V. (2001). Reconsidering Prepositional Polysemy Networks: The Case of *over*. *Language, 77*, 724-765.

Van der Gucht, F., Klaas, W., De Cuypere, L. (2007). The Iconicity of Embodied Meaning. Polysemy of Spatial Prepositions in the Cognitive Framework. *Language Sciences, 29*, 733-754.

Vandeloise, C. (1986). *L'espace en français: sémantique des prépositions spatiales*. Paris: Editions du Seuil.

Zwarts, J. (2010). Semantic Map Geometry: Two Approaches. *Linguistic Discovery, 8*, 377-395.

Zwarts, J., Gärdenfors, P. (2016). Locative and Directional Prepositions in Conceptual Spaces: The Role of Polar Convexity. *Journal of Logic, Language and Information, 25*, 109-138.

Zwarts, J., Winter, Y. (2000). Vector Space Semantics: A Model-Theoretic Analysis of Locative Prepositions. *Journal of Logic, Language and Information, 9*, 171-213.

„ПРОМЕТЕЯТА“ НА СМИРНЕНСКИ – ЕДИН КОМПАРАТИВИСТИЧЕН КАЗУС И НЕГОВИТЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ИМПЛИКАЦИИ

Клео Протохристова

PROMETHEUS IN THE POETRY OF HRISTO SMIRNENSKI – A COMPARATIVE STUDY AND ITS METHODOLOGICAL IMPLICATIONS

Cleo Protohristova[1], Plovdiv University, Bulgaria

Abstract: *The paper is part of a largescale research on the interpretations and the utilizations of the Prometheus myth in Twentieth century literature. It is focused on the thematizations of the figure of the Titan in Hristo Smirnenski's poetry, analyzed in different contextual frames – the Bulgarian reception of the myth, the European "Prometheus paradigm", stabilized during the Enlightenment and the Romanticism, as well as in the context of certain appropriations of the myth for the purposes of political propaganda. An attempt is made for the rationalization of the methodological implications that are inherent in the respective comparativistic case.*

Key words: *Prometheus, Hristo Smirnenski, comparative literature, classical reception studies*

Измежду многобройните исторически и митологични референции в творчеството на Смирненски позоваванията на Прометей заемат специално място. Въпреки че броят им не е особено впечатляващ, богатият им семантичен ореол и аксиологическата им маркираност правят ролята им съизмерима единствено със своеобразния култ към Спартак, изповядван от поета. Изведена като основна тема в стихотворението „Руския Прометей“ (1922), фигурата на Титана се появява още в стихотворенията „Пролетта на робите“ (1921), „Работникът“ (1922), „Русия“ (1922), а също и в един непубликуван текст („Пан Ганюша Ичерански“ от цикъла „Поетични прозаичности“). Логично е да се предположи, че именно от това очевидно предпочитание на Смирненски идва внушението поетическият му талант да бъде идентифициран като „Прометеев дар“.[2]

---

[1] Prof. Cleo Protohristova is a Doctor of Philology, lecturer in ancient and Western European literature at Plovdiv University "Paisii Hilendarski", head of the Department of History of Literature and Comparative Literature. Her research interests are in the fields of comparative literature, receptive studies, literary thematology and titrology. Email: cleoproto@abv.bg

[2] See Meshekov, 1989, p. 168.

Конкретизациите на митичната фигура при Смирненски следват в основни линии европейската традиция с трите парадигмални версии – на Прометей Огненосеца и/или Твореца, на Прикования Прометей и на Освободения Прометей. Предпочетена от поета е първата версия, на Огненосеца – неговият Титан се асоциира основно с огъня („Аз много огън хвърлих по земята“ е началният стих на „Руския Прометей“, който ще отекне в двукратно повторения рефрен „Гори, гори земята / навред аз хвърлих огъня на свободата“). Актуализирана е и втората версия на Титана – той е „прикован“ („Обезкрилен за радостен полет, / там мълчи прикован Прометей...“ „Пролетта на робите“). Властта на Зевс обаче е проблематизирана – в „Руският Прометей“ усилията му да подчини метежника, подчертани и умножени от трикратните напластявания на насилия, застрашаващи живота на Прометей, са обречени на провал. Затова пък специално акцентиран е третият компонент от парадигмата – на Освободения Прометей („Това е новий Прометей, освободен / от игото на боговете“, „Работникът“). Нереализирана остава валенцията, производна от парадигмалния образ на Огненосеца, фигурата на Прометей като Творец. Тъй като семантиката на огъня при Смирненски имплицира приоритетно бунт и разрушение, дарственият му аспект е сведен единствено до „запалването на сърцата на хората“ с революционен плам.

Очевидно е, че Смирненски реформира парадигмата. Отвъд границите ѝ фигурата на героя бива преобразувана с абсолютизация тъкмо на онези смислови валенции на мита, които дават възможност за представянето му като въплъщение на социалния бунт и революционния оптимизъм. При Смирненски Прометей е „нов“ – „Това е новий Прометей“, настоява поетът в стихотворението си „Работникът“ (1922), където „новият Прометей“ представя прогресивния, класово осъзнат Хомо фабер и очевидно се оказва способен да обеме колективния образ на работническата класа. Както видяхме, той е неуязвим за издевателствата на боговете, което го представя като радикална ревизия на Есхиловата трагика. И най-сетне, но пък на първо място по значение, с рязко отклонение от традицията, неговият Прометей е идентифициран като „руски“. В стихотворението „Руският Прометей“ (1922) героят от гръцката митология с лекота, безпроблемно и несъмнено, е присвоен на болшевишка Русия. Лирическият му говорител, в най-общите си характеристики верен на нормозадаващия Есхилов протагонист, заявява волята си да разпространи своя огън по целия свят, като по подразбиране това е „огънят“ на Октомврийската революция. Най-представителният измежду текстовете на поета, тематизиращи титана, не просто е озаглавен „Руският Прометей“, в него експлицитно е заявено, че в гърдите на героя гори „душата на един велик народ!“, а топосите, конкретизиращи изпитанията му, са снежните степи и реката Волга.

В присвояването на Прометей към руските степи и Волга има не само откровен произвол, но и немалка доза политическа провокация. Защото една съседна на Русия територия – Грузия, има също сериозни претенции

да е „земята на Прометей“, при това тези претенции намират солидното си основание в мита (във всички негови версии мястото, където е прикован Титанът, е скала в Кавказ). За българската критика обаче русифицирането на Прометей е не просто безпроблемно, но в него се открива и неоспорима уместност. Един от най-задълбочените изследователи на Смирненски, Минко Николов го коментира по следния начин:

> „Централният образ на светлината, с който олицетворява сиянието на революцията, е получил разгърната мотивировка чрез античния мит за Прометей, похитителя на огъня, метежника срещу властта на боговете. [...] Смирненски **естествено** обявява за родина на Прометей страната, която първа отхвърли гнета на капитала, първа запали звезда и прикова милиони погледи на надежда и обич“ (Nikolov, 1968, p. 269, курс. м. – К.П.).

Самият поет, макар и убеден в новоизкованата принадлежност на своя Прометей, все пак търси аргументи за промоцирането ѝ в аналогиите между съдбата на Титана и тази на младата Съветска Русия, откроявайки ги чрез серия метафорични преноси, в които референции към конкретни, актуални исторически факти като белогвардейския натиск и гладът в Поволжието са съчетани с абстрактно апокалиптични видения: „... орляк от черни птици се понесе / в злокобен смъртен поход“; „... и белий сняг на недогледни степи / обагри кървава роса.“; „... поиска да ме оковеш / със хладните вериги на глада“; „При Волга твоята сестра – смъртта / надвеси черното крило / и в окървавеното ми тело / заби студените си нокте тя.“

Ако съпоставим визията на Смирненски със заварените от него български рецептивни нагласи по отношение фигурата на Прометей, ще установим, че тя е много различна както от устойчиво възпроизвежданите универсалистки версии на мита, родствени на рационализацията му от европейската култура, така и на националистичните му интерпретации, чиито корени могат да се открият още във Възраждането, откогато датира началното запознаване на българския читател с трагедията на Есхил.

Нека припомним, че съответният на общоевропейската парадигма български прием на Прометей е стабилизиран основно чрез творчеството на Вазов и Пенчо Славейков. Измежду най-представителните му конкретизации е поемата „Симфония на безнадеждността“, но творчеството на Славейков изобилства и с множество други референцци към него – било като преки назовавания, било в режима на реминисцентните или алюзивните отпратки – при това някои от тях се появяват в програмни творби като, например, “Cis moll”, докато кулминацията им е несъмнено в „Кървава песен“, където Прометей, някак неочаквано в контекста на доминиращата му при Славейков до този момент епистемологична рационализация, се явява като символ на българския народ. Тази пресемантизация е не само рязка, но и категорична в еднозначността си, защото е препотвърдена със свободното от каквато и да е неяснота (и поради това неподдаващо се на доосмисляне) обръщение „Народе-Прометей“.

Припознаването на Прометей като идентификационен знак за българския народ се появява и при Вазов, при това в симптоматичен синхрон с аналогичния жест на Пенчо Славейков. В стихотворението му от 1912 г. „На Пиер Лоти“ („Под гърма на победите“) българите са уподобени на Прометей заради слънцето и свободата, които носят на поробените народи. И това решение е донякъде неочаквано, защото по-ранните позовавания на митичния герой при него са изцяло в съответствие с просветителските и романтично-индивидуалистичните му интерпретации – било като символ на високата промисъл (например, „гордото съзнанье, / гласът, който вика, мисълта, що грей, / истината вечна, що вечно живей“), било в модуса на жертвено-страдалческото служене на идеала (което оправдава съполагането му в одата „Левски“ с фигурите на Сократ и Христос), докато по-късно, вече в онтологичен план, Прометей, редом с Херакъл, ще му се представи като емблема на младостта („Сила“, 1917).[3]

Макар и чужда на така оформилата се линия на приемственост, предложена от българската литература, ревизионистичната апроприация на Прометеевия мит, представена от поезията на Смирненски, не е така оригинална, както би могло да се предположи, ако я оценяваме в ограничено български контекст. Обяснението за нейната радикална несводимост с наследената национална традиция се крие в процеси, осъществили се извън националните ни граници, най-решаващият от които е, че след Първата световна война символният капитал, натрупан около митичната фигура, се превръща в обект на конкурентно оспорване в международен мащаб. Едната страна, която претендира за монопол върху Прометей, е болшевишка Русия, където още непосредствено след Октомврийската революция, героят бива инструментализиран като мощен символ на революционната кауза за социална справедливост и диктатура на пролетариата. Нужно е да се уточни, че култът към Титана не е рожба на болшевиките – те го наследяват от Карл Маркс, който обявява Прометей за „най-благородния светец и мъченик от философския календар“[4], за да го канонизира в тази му роля. Личното пристрастие на Маркс трябва да е било широко известно, защото по времето, когато работи като редактор на *Rhineland Gazette*, се появява в карикатура, на която самият той е изобразен като Прометей, прикован на печатна преса, докато Прускиият орел кълве черния му дроб, а в краката му градовете на Райнланд, представени, досущ като в трагедията на Есхил, като хор от Океаниди, се молят за своята свобода.[5]

---

[3] За по-обстойно представяне на траекторията, описана от българските конкретизации на Прометей, see Protohristova, 2018.

[4] По този начин Маркс назовава Прометей в докторската си дисертация, защитена в Йена през 1841 г. Като мото към нея е изписан цитат от трагедията на Есхил „Прикованият Прометей“: „Накратко, мразя всички богове“.

[5] Карикатурата може да бъде видяна на http://www.iisg.nl/collections/rheinischezeitung/c15-273.php.

Има и друго обяснение за интимната връзка на болшевиките с Прометеевия мит, което се отнася до конкретно своеобразие на националната руска култура, а именно, че високата адаптивност на митологемите за великата руска духовност към терминологията на марксизма предпоставя възприемането и доразвиването му в Съветска Русия с аурата на „привилегирован разказ", присъща на митологията.[6] Употребата на Прометей в услуга на тази вторична митологизация се осъществява с помощта на широк спектър активности, в които естетиката е докрай подчинена на каузите на болшевизма.

Специално привилегировано е присъствието на Прометеевата фигура в т.нар. „ново пролетарско изкуство". Нагледен пример за начина, по който се осъществява болшевишката апроприация на мита, предоставя планът за провеждане на първомайските тържества през 1920 г., изготвен от Валентин Смишляев, ръководителя на Московския пролеткултовски театър. Той предвижда театрален спектакъл, в който Прометей е „пролетариатът, прикован към скалата на капитализма" но е освободен в резултат на революционен акт, осъществен от Червената армия. Протагонистът е работник, облечен в синя риза, чиито окови са заковани към огромна, чудовищна черна фигура на някакво божество. Червеноармейски отряд изниква от гъстата тълпа, оградила пиедестала на идола, разковава веригите на работника и събаря статуята. Освободеният Прометей издига червено знаме, докато огромен хор, разпръснат между публиката, започва да пее химн в негова чест, композиран специално за случая.[7]

Очевидно е, че за да идентифицираме източниците, вдъхновили Смирненски за поетическите му тематизации на Прометей, е необходимо да обърнем поглед на изток. Има сериозни основания да се мисли, че Смирненски е бил запознат с болшевишката пропаганда. Между известните биографични факти за него има убедителни свидетелства за възторжения му интерес към страната на Съветите и копнежа да я посети. Известно е, че с помощта на Георги Бакалов и Крум Кюлявков, а и на брат си Тома Измирлиев поетът е следял внимателно новата съветска литература и съветските периодични издания.[8] За литературната притурка на „Работнически вестник" Смирненски превежда произведения на писатели от пролеткултовската литературна група „Кузница", както и статии на марксисткия критик-социолог В. Фриче. (Nikolov, 1968, p. 260). Известно е също, че стихотворението „Въглекопач" е написано като непосредствен отклик на лозунга „Навътре в масите!", издигнат от Ленин на Третия конгрес на Коминтерна, състоял се през 1921 г., когато е взето решение за активна

[6] За митогенериращия потенциал на марксизма и болшевишката пропаганда see Berry and Miller-Pogacar, 1995, p. 69.

[7] Постановките на Мамонт и Смишляев са детайлно представени в Geldern, 1995, pp. 144-145.

[8] За интереса на Смирненски към Съветския съюз и въздействието на литературата му върху него see Nikolov, 1968, pp. 256-263.

работа на комунистите сред масите и за изграждане на единен фронт на работническите партии и организации (see Nikolov, 1968, p. 242 и Smirnenski, 1959, p. 5 18, бел. За „Въглекопач“).

Интерпретацията на Прометей при Смирненски и особено стихотворението му „Руският Прометей“ са в несъмнена връзка с болшевишката апроприация на мита. Симптоматична с оглед възможната етиология на неговото заглавие е пролеткултовската пиеса на Николай Виноградов-Мамонт от 1919 г. „Руският Прометей“. Интимната обвързаност между фигурата на Титана при Смирненски и пролеткултовската му интерпретация проличава особено отчетливо в следния характерен пасаж, който изглежда като свален от първомайската постановка на Смишляев:

Отнет е огъня на твойта власт,
разкъсани са черните окови
и твърд и горд стоя изправен аз,
като настръхнал огнен колос,
и пръскам пурпурни огньове
от полюс чак до полюс. (подчертаването мое - К. П.)

За основателността на догадката, че посланието на Прометеевите образи в поезията на Смирненски е производно от болшевишката пропаганда, аргумент набавя и друга, по-дискретна референция към мита от финала на стихотворението „Карл Либкнехт“:

и ако слънцето угасне в боевете –
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма,
а пламъкът на младите души им стига,
за да разбият и последната верига,
на майката земя!

Този конкретен случай е особено интересен, защото началото на цитираната финална строфа се налага преди всичко в съвършен унисон със стиховете на Вазов от „Не се гаси туй, що не гасне“:

И ако Слънцето изчезне
от тия небеса приветни
то някой в ада ще да влезне
главня да вземе, да ни светне“[9].

Същевременно обаче, освен за Прометей, пряко назован в стихотворението на Вазов, стиховете на Смирненски събуждат реминисценция и за много популярната по това време история за пламтящото сърце на Данко, която именно през годините след революцията бива пригодена за политическа употреба с помощта на драстично преформатиране. В резултат

[9] Тази интертексуална съотнесеност е констатирана от Милена Цанева. See Tsaneva (1990, p. 276).

на тази манипулация, от идеалния романтичен герой на написания още през далечната 1895 г. разказ, представен там като образец за върховна саможертва в името на хората, бива произведен образ на революционен водач, повел масите след себе си, за да промени света. Именно с тази си интерпретация непретенциозният Горкиев текст ще се окаже инкорпориран в съветския литературен канон и ще допринесе ефективно за индоктринирането на огромни маси от хора с новоконструираната митология. Няма никакво съмнение, че образът на сърцето, което „като слънце ще [...] свети през бурната тъма", е вдъхновен от произведението на Горки, към когото Смирненски е имал специален пиетет,[10] и е прозрачен аналог на сърцето на Данко, с помощта на което героят извежда от тъмната гора водените от него хора.

От същия източник вероятно е вдъхновен и финалът на стихотворението „Пролетарият", където отново се появява образът на сърце, издигнато високо в ръце, за да пръска светлина.[11] Логично е да се предположи, че и уподобяването на Прометей с фигурата на Христос в стихотворението „Русия"[12] е по-задължено на Александър Блок, отколкото на Вазов.

Впрочем, влиянието на матрицата, изработена в Съветска Русия, съвсем не се ограничава единствено до възпроизвеждането ѝ в националната ни литература. Пролеткултовският прочит на Прометей получава легитимност и с поддръжка от Западна Европа, най-впечатляваща илюстрация на която е книгата на британския поет и журналист Джон Лиман, посветена на Кавказ и озаглавена "Прометей и болшевиките" (1937). В нея повествователят разказва как, докато пътувал по Черно море със съветски параход, му се присънил Прометей, който му доверил следното: „Когато слушам разкази за Гражданската война, аз чувствам себе си страстно ангажиран с каузата на болшевиките. Те ми напомнят собствените ми борби със Зевс по въпроса за огъня". (Lehman, 1937, p. 254).

Въпреки претенциите си за безусловност, болшевишкият монопол над Прометеевия мит не остава независим от предизвикателствата на политическата конкуренция. В конфликт с него се представя една друга апроприация на древния мит, приблизително синхронна като поява. Става дума за т. нар. проект „Прометеевци", инициран в Париж през 1926 г. от група евразийски имигранти, които се опитват да противодействат на процесите на съветизация на Черноморския регион. Името им идва от издаваното от тях списание „Прометей", квалифицирано в подзаглавието си като „орган на националната съпротива на народите от Кавказ и Украйна". [13]

---

[10] „... неговите [на Горки] книги са насъщна духовна храна за Смирненски" (Nikolov, 1968, p. 261)

[11] „А в зори, сред възторжени песни, / ще протегна аз груби ръце, / и високо, високо ще блесне / светлината на нежно сърце." (Smirnenski, 1959, p. 197)

[12] „и струи Прометей своя мълниен пламък
през синия взор на Христа"

[13] По-подробна информация за проекта вж. King, 2004, pp. 224-227.

Изборът на Прометей като име на въпросния проект може и да изглежда произволен, но всъщност е солидно мотивиран, при това по различни начини. Логично е, при положение, че клубът е сформиран в Париж, този избор да е задължен на традиционните европейски трактовки на мита с неговите хуманистични, просветителски и романтични конкретизации, в съответствие с които фигурата на Титана се явява подходяща за прокламирането на бунт, съпротива и просвета, съставляващи основните цели на активистите от парижкия кръг. Същевременно, решението им да си присвоят гръцкия герой, при това не само като име на своето начинание, но дори и за самите себе си (прието е било участниците в движението да бъдат наричани „прометеевци“), е израз и на друг, вероятно определяща мотив, а именно да се противопоставят на претенциите върху Титана на болшевишката пропаганда.

Същото идеологическо съперничество, макар и във видоизменен вариант, се проявява и в България. През 1932 г. митът за Прометей отново ще бъде мобилизиран за целите на вече коментираното по-горе, недокрай безпроблемно, но пък достатъчно стабилизирано, отъждествяване на Титана с българския народ. През 1932 г., по повод на „траурното“ отбелязване на годишнината от Ньойския договор, Борис Йоцов публикува свое есе, озаглавено „Стон на Прометея“ (Yotsov, 1932), в което съдбата на България е видяна в образа на незаслужено страдащия герой, приносител на неоспорими културни и морални ценности, превърнат в жертва на несправедливите европейски сили.[14] В богатия спектър от митологични и литературни референции, които набавят ресурс за ексцесния израз на възмущение и покруса, прикованването на Прометей и разкъсването на тялото му са синонимизирани с Голгота – сигурен знак за принадлежност към вече създадената от Вазов традиция за успоредяването на Прометей и Христос. Настойчивостта, с която се оползотворява конструираният фигуратив, дава основания за предположението, че в следосвобожденската ни литература е налице трайна тенденция за националистично осмисляне на Прометеевата фигура, която се активизира безотказно в ситуации на исторически изпитания и пропадания. Същевременно тя може да бъде видяна и като отговор на аналогични рефлексии, проявени, например, в Украйна и най-вече в Грузия, която устойчиво се самопредставя като „страната на Прометей“. [15]

По-различен е патосът на списанието „Прометей“ на Александър Балабанов от 1937 г. Симптоматично, в редакторската статия към първия брой огънят на Прометей се интерпретира като символ на възраждането

[14] Подробен и задълбочен анализ на есето в контекста на „траура на България“, предизвикан от Ньойския мирен договор, е предложен от Иван Русков в книгата му „Време и запис“ (Ruskov, 2017, pp. 287-293).

[15] Повече за националистичните употреби на Прометей съм писала в изследването си „Митовете за Прометей и Черноморският регион“. See Protohristova, 2017.

на европейската хуманитаристика. Трябва да се признае наличието на известна ирония в обстоятелството, че Балабанов, очевидно неинформиран за съществуването на Парижкия проект, настоява в същата тази статия, че списанието му е „уникално“. Но пък не може да му се отрече феноменалният усет, с който като кулминация в аргументационната си жар маркира своето заключително твърдение: „Азия беше „Хиляда и една нощ“, Европа е Прометей.“ Недоказуемо е дали имплицитната полемика, която една интерпретация от позицията на много по-късен исторически момент би могла да разпознае, е плод на действително налична интенция. Но е несъмнено, че в сложната траектория, оформена от съвместими и несъвместими употреби и злоупотреби на мита, осъществени през периода от Октомврийската революция до падането на Берлинската стена, интуицията на Балабанов внася утешителен коректив.

Колкото до Смирненски, той не е имало как да знае за европейските рефлексии от „битката за Прометей“, станала актуална след средата на 20-те и през 30-те години на века, тъй като не ги доживява. Собственият му избор е бил ограничен до домашната традиция, разколебана между присвоените от европейската литература универсалистки прочити на мита и националистичната му рационализация, *която макар и да изглежда по-скоро автохтонна, с достатъчно основания*, както беше уговорено, може да бъде квалифицирана като типологично съответствие на аналогичните претенции за присвояване на Прометей в услуга на националната кауза от страна на Грузия или Украйна. Разбираемо е защо подобна апроприация на Титана не е импонирала на младия поет, изповядващ идеологията на интернационализма. По-трудно е да се обясни игнорирането на другата линия на рационализиране на мита от българската литература, която, както стихотворението „Карл Либкнехт“ достатъчно убедително показва, той очевидно добре е познавал, поне във Вазовите ѝ конкретизации. Логично е да се предположи, че ориентацията на Смирненски преимуществено към болшевишкия модел е предпоставена от някаква по-обща, с голяма степен на вероятност автентична, идеологическа нагласа, но в нея се открояват и белезите на неумолима индоктринация. Младият поет се оказва въвлечен в пределно любопитната „битка за Прометей“, разгърнала се между конкурентни идеологически интерпретации, впрегнати в обслужването на противоборстващи политически доктрини.

Казусът с тематизациите на Прометей при Смирненски заслужава внимание, защото конкретните компаративистични наблюдения върху него отварят перспектива към друг ред значими проблеми – както от по-общ културноисторически, така и от конкретно методологически характер. В светлината на т.нар. класическа рецепция, проучването му води до констатацията за възлова позиция на Смирненски в необичайно усложнената траектория, по която се осъществява българският прием на образцовия мит. Също така се установява наличието на отчетливи

измествания в парадигмата на неговите конкретизации, съвпадащи с мащабни социални и политически обрати като Първата световна война и Октомврийската революция. Особено интересен е хетерогенният характер на рецепцията, при който веднъж стабилизирани линии на приемственост в националната култура се преплитат с вторичен прием на допълнително възникнали интерпретации, оказали се способни да отменят традиционните и да наложат своята дълговременна доминация.

Любопитно препотвърждение на така конструирания механизъм е начинът, по който и след Втората световна война Прометеевият мит продължава, при това с още по-голяма интензивност, да служи като катализатор за политически и естетически дебати. Фигурата на Титана особено импонира на инициативи, нацелени към присвояването му за целите на комунистическата пропаганда и за индоктринацията на огромни маси от хора с новоконструираната митология. Към края на 1940-те в България, както в СССР и в други страни от Източния блок, подчинена на едностранчива марксистка интерпретация Есхилова трагедия „Прикованият Прометей“, става задължителен текст от учебните програми за гимназиалния курс и в университетските филологически специалности. Паралелно с това обаче бива разпозната нова възможност за оползотворяване на мита и Прометей започва да означава техническия напредък на социалистическите държави, на първо място постиженията на енергетиката, а по-късно с него ще бъдат идентифицирани и ядрените инициативи. Красноречив пример за подобно произволно боравене със символния капитал, наличен в старогръцкия мит, е гигантската статуя на Прометей, издигната в Припят, града, където живеели работниците от атомната електроцентрала Чернобил, с лице към внушителна с размерите си луксозна сграда киносалон, наречена също „Прометей“.[16] Тази поредна пресементизация на мита има за съжаление и своята българска конкретизация - поемата на Венко Марковски „Чернобил“, шедьовър на скудоумието, където откънтява потресното твърдение „Чернобил е съдник и звънар, Чернобил е – Прометей“ (See Markovski, 1987).

Български аналог има обаче и друга, противоположна тенденция в рационализирането на Прометеевия мит – възникналата през 50-те години на века в страните от Източния блок негова апроприация, подривна спрямо официозните му употреби. Като израз на напрежението между официална, регулирана от режима, и антиинституционална рецепция, в България, едновременно с крайно догматичните интерпретации на Прометей и за относително кратък период от време се появяват две подчертано

[16] След катастрофата, когато градът опустява, а статуята е преместена в района на реакторите, паметникът придобива зловещо внушение. Дълбока ирония се проявява в контекста на символната стойност, придавана на атомната енергия в СССР, предвид обстоятелството, че именно тя, припозната като квинтесенция на технологичния прогрес и модерността, стои в сърцевината на следвоенната комунистическа утопия.

неконвенционални форми на рецепция. Това са музикални версии на мита, откровено несъобразени с генералната линия – Втората симфония на Александър Райчев и ораториалната опера на Лазар Николов „Прикованият Прометей“ [17]. Тези музикални произведения представят интересен подривен акт спрямо апроприацията на Прометеевия мит от официалната пропаганда със съдържащите се в тях жестове на несъгласие. Впрочем, една по-нататъшна тяхна контекстуализация би предложила продуктивни перспективи за съпоставителни процедури, които могат да покажат как в страните от Източния блок през периода откъм средата на 50-те до 80-те години на XX век интерпретацията на античното наследство се оказва възможност за естетическо инакомислие – не само в модуса на неконвенционално творчество, но и посредством съсредоточаване на научните изследвания върху класическата литература като форма на интелектуално бягство от реалностите на времето.

Фокусирането върху прочита на мита за Прометей при Смирненски и неговата съотносимост с представената дотук рецептивна траектория, в отделни аспекти на впечатляващата ѝ усложненост, разнопосочност и хетерогенност, предлага възможност и за още един извод, релевантен за методологията на сравнителните литературни изследвания и в частност на тематичните проучвания. Резултатите от проведените наблюдения говорят еднозначно за незаобиколимата необходимост от разширяване на културно- и литературноисторическия контекст при проучване на отделните компаративистични казуси, както в диахронен план, така и в режима на синхроността. Видно е, че конкретно случаят с „Прометеята“ на Смирненски не позволява да бъде надеждно рационализиран без намесата на допълнителни контекстуализиращи нагледи.

Отвъд тези съобразявания остава и допълнителен резерв от възможности за научно дирене. Една от тях поне заслужава да бъде назована, тъй като принадлежи към осезателно неразработена област от историята на българската литература, а именно изследването ѝ в аспектите на литературно поле, с историческата динамика на процесите, които са протичали в него. Казусът с фигурата на Прометей в творчеството на

[17] По-ранна е Втората симфония на Александър Райчев, озаглавена „Прикованият Прометей“ (1954). Макар и относително конформистична като изразност и въпреки че композиторът ѝ е доста радушно приеман от властта заради популярността му и кредита, натрупан с писането на популярни масови песни в духа на комунистическата пропаганда, тази му симфония е последователно игнорирана, тъй като не се вписва в общия апологетичен тон на актуалното музикално творчество.
Другото произведение е ораториалната опера на Лазар Николов „Прикованият Прометей“ (1969), която се смята за един от най-значимите факти в българския модерен симфонизъм. Написана в додекафоничен ключ, творбата изразява несъгласие дори с естетическия си избор, тъй като казионната критика приема додекафонизма като идеологически неприемлив. Нещо повече, макар и неофициално, защото е споделено единствено в най-тесен кръг от доверени лица, тя е била посветена на жертвите на Унгарската революция от 1956 г. (See Nikolova, Tsenov, 2017).

Христо Смирненски прояснява важен, но струва ми се, недогледан момент от националното ни културно развитие – драматичното пречупване на започнала още на прехода между двете столетия и вече относително стабилизирана тенденция за автономизиране на литературното поле и рязката преориентация към състояние на хетерономия, с надмощие на идеологическите фактори и неумолима взаимообвързаност на литература и политика, което ще остане да доминира в продължение на десетилетия. Същинският прелом ще се осъществи с отстояние от няколко години, но ранните симптоми за предстоящата му поява са различими още в поезията на Смирненски и промотираното от нея интимно сродяване на Прометей с класовата борба и руските степи.

References

Berry, M.-P. (1995). *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Geldern, J. (1993). *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkeley: University of California Press.

King, C. (2004). *The Black Sea. A History*. New York: Oxfrod UP.

Lehman, J. (1937). *Prometheus and the Bolsheviks*. London: Gresset Press.

Meshekov, I. (1989). *Eseta. Statii. Studii. Retsenzii*. Sofia: Bulgarski pisatel. [Мешеков, И. *Есета. Статии. Студии. Рецензии.* София: Български писател, 1989.]

Nikolov, M. (1968). *Izbrani proizvedeniya*. Tom 1. Sofia: Bulgarski pisatel. [Николов, М. *Избрани произведения.* Том първи. София: Български писател, 1968.]

Nikolova, H., Tsenov, G. (2017). *"Prikovaniiat Prometei" i Lazar Nikolov*. Razgovor na G. Tsenov sas saprugata na kompozitora Hana Nikolova. [Николова, Х., Ценов, Г. *„Прикованият Прометей“ и Лазар Николов*. Разговор на Г. Ценов със съпругата на композитора Хана Николова, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=ZoOLfwzRsTI]

Protohristova, C. (2017). Mitovete za Prometey i Chernomorskiyat region. *Stranitsa*, 4, 160-173. [Протохристова, К. *Митовете за Прометей и Черноморският регион*. Страница, 2017, 4, 160-173.]

Protohristova, C. (2018). "Simfonya na beznadezhdnostta" v konteksta na evropeyskiya "prometeizam" In: B. Penchev, N. Stoichkova (Eds.) *Literaturata: udovolstviya i predizvikatelstva.* Yubileen sbornik v chest na profesor Milena Kirova. Sofia: Sofia University Press. [Протохристова, К. „Симфония на безнадеждността“ в контекста на европейския „прометеизъм“. В: Б. Пенчев, Н. Стоичкова (ред.) *Литературата: удоволствия и предизвикателства. Юбилеен сборник в чест на професор дфн Милена Кирова.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, 488-500.]

Ruskov, I. (2017). *Vreme i zapis. Obrazi na sveshtenoto v novobulgarskata istoriya*. Plovdiv: Plovdiv University Press. [Русков, И. *Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история.* Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2017.]

Smirnenski, H. (1958). *Sabrani sachineniya*. Tom 1. Sofia: Bulgarski pisatel. [Смирненски, Х. *Събрани съчинения*. Том 1. София: Български писател, 1958.]

Smirnenski, H. (1959). *Sabrani sachineniya*. Tom 2. Sofia: Bulgarski pisatel. [Смирненски Х. *Събрани съчинения*. Том 2. София: Български писател, 1959.]

Tsaneva, M. (1990). *Avtori, tvorbi, problemi*. Sofia: Bulgarski pisatel. [Цанева, М. Автори, творби, проблеми. София: Български писател, 1990.]

Yanev, V. (2008). *Hristo Smirnenski – maskaradat i praznikat*. Sofia: Zahary Stoyanov. [Янев, В. *Христо Смирненски – маскарадът и празникът*. София: Захарий Стоянов, 2008.]

ТЕМАТА ЗА ГРАДА В ЛИРИКАТА НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ И АЛЕКСАНДЪР БЛОК

Дечка Чавдарова

THE THEME OF THE CITY IN THE POETRY OF HRISTO SMIRNENSKI AND ALEKSANDER BLOK

Dechka Chavdarova[1], Shumen, Bulgaria

Abstract: *The researchers of Smirnenski's poetry discover a connection between some of his works and A. Blok's poem* The Twelve *(the image of the revolutionary as Christ with both poets). The text studies other modes of closeness between Blok and Smirnenski: the interpretations of the themes of the feast, the factory, and the harlot, included in the wider theme of the City. Kinship can be found in the opposition of two worlds - the sublime and true, versus the base social reality - by means of the contrast between the poetics of symbolism, and the linguistic means as social reality signs intended to break this poetics. Unlike Blok, however, Smirnenski breaks down the poetics of symbolism externally – through parody in his humorous works. Thus both poets, through similar but also distinct strategies, outline the limits of symbolism and imply its ending.*

Key words: *comparative studies, Smirnenski, Blok, theme, City, symbolism*

Съвременната компаративистика се дистанцира от традиционната, в частност от теорията за влиянията, като добавя към дефиницията си определението "нова" (вж обзора на различните концепции в съвременната компаративистика в книгата на А. Хеймей, представена в настоящия брой – Hejmej, 2013). Различните влияния в диалога между две (или повече) национални литератури заслужават обаче нашето внимание, но от нови гледни точки. От една страна, фиксирането на влиянията вече не е достатъчно, а, от друга страна, е дискредитиран идеологическият подход към някои междунационални литературни връзки. С оглед на нашата тема може да се спомене соцреалистичната трактовка на ролята на съветската литература за развитието на българската. Сегашната интерпретация на проблема за сближаванията между българската литература от 20-те години на XX век и руската/съветската литература (в конкретния случай – между Смирненски и Блок) може да си постави за цел разкриването на сходни архетипи (исторически, митологични, библейски), функциониращи в определена културна и политическа

[1] Dechka Chavdarova is Professor of Russian Literature, Doctor of Philology. Her research interests lie in the sphere of narratology, poetics of Russian literature, intertextuality, topicology, national conceptions in Russian literature, and intercultural communication. Email: d.tchavdarova@gmail.com

ситуация – такъв е подходът на Клео Протохристова в изследването на темата за Прометей в творчеството на Смирненски в широк европейски контекст (Protohristova, 2018[2]). В ракурса на тематологията могат да бъдат изследвани и художествените интерпретации на различни други теми в творчеството на Смирненски и Блок, което би дало възможност да се видят не само сближаванията, но и различията, породени от особеностите както на националния манталитет, така и на специфичното светоусещане на влизащите в диалог творци.

Когато се обръщаме към съпоставка на творчеството на Смирненски с това на Блок, трябва да отбележим две линии, по които протичат връзките между българската и руската литература от началото на XX век, когато Блок се утвърждава в руската литература с влезлите в литературния канон свои стихотворения, до 20-те години на същия век, когато завършва житейският път на двамата поети (Блок умира през 1921 г., а Смирненски през 1923 г.). Една от тези линии е формирането на българския символизъм по модела на руския (и френския) символизъм, при което руският понякога играе ролята на посредник между българския и западноевропейския. Вторият фактор, стимулиращ връзките между двете литератури, е образът на Октомврийската революция, създаден от някои руски поети символисти. Особено вдъхновяваща за българските творци, привърженици на идеите на революцията, е поемата на Ал. Блок „Дванайсетте“ (един от примерите за това е отзвукът на творбата у Гео Милев, който я превежда и публикува в сп. „Везни“ през 1920 г.).

Въздействието на творчеството на Блок върху Смирненски не остава извън вниманието на литературоведите, но то е насочено преди всичко към рецепцията на поемата „Дванайсетте“ („Двенадцать“). Минко Николов улавя в образа на Христос (трънения венец, светото причастие и др.) у Смирненски отзвук на революционната поезия на Блок и Бели и предлага обяснение на този феномен: „Това е опит да се противопоставят социалните първобитно комунарски елементи на ранното християнство срещу по-късната буржоазна практика“ (Nikolov, 1968, p. 306). Е. Даскалова, която изследва рецепцията на Ал. Блок в България, също открива близостта на образа на Христос в контекста на темата за революцията в стихотворението на Смирненски „Русия“ и в поемата на Блок, както и семантично сходство на образа на вълка като алегория на стария свят в стихотворението на Смирненски „Вълкът“ с образа на „паршивия пес“ у Блок (Daskalova, 1980, p. 123). Близостта на Смирненски до Блок отбелязва и Св. Игов в своята „История на българската литература“ въз основа на образите на новите герои, „стилизирани като Прометей, Спартак[3] и др.“,

[2] Текстът е публикуван в настоящия брой на сп. „Любословие“.

[3] Темата за Спартак в поезията на Смирненски може да се впише в контекста на комунистическата митологизация на този исторически герой не само в немската култура (изследователите неизменно споменават Съюза Спартак начело с Карл Либкнехт и

и стига до извода: „В този смисъл той (Смирненски – бел. моя – Д. Ч.) е един постсимволистичен революционен поет. Такъв, какъвто беше Блок в „Дванайсетте“, което е не само типологическа връзка“ (Igov, 1990, p. 316)[4]. Този пример доказва, че изследването на историята на националната литература е невъзможно без обръщане към компаративистиката. В критическата литература върху творчеството на Смирненски не е търсена връзка между други творби на Блок от дореволюционния му период и стихотворения на българския поет, а такава връзка може да се открие в интерпретацията на темата за Града, съдържаща своеобразен сблъсък между идеалния свят и ниската социална реалност. (Св. Игов определя Смирненски като „син на Града“, „певец на Града“ – Igov, 1990, p. 312 – а Блок има поетически цикъл, озаглавен „Город“.) Проблемът за конфликта между двата свята (в духа на символистичното двумирие) отново извиква въпроса за функцията на поетическите средства на символизма в поетиката на българския поет, поставен през 60-те години на XX век от Н. Георгиев в спор с противопоставянето на форма и съдържание в соцреалистичната критика (клишето „ново вино в стари мехове“). Литературоведът подчертава снизяването, пародирането на символистичната поетика в хумористичните творби на поета, но и подриването ѝ в неговите „сериозни“ творби:

> „С други думи, до половинчатото, но доста разпространено убеждение, че от пролетарските ни поети Смирненски е най-здраво свързан със символизма, трябва да поставим твърдението, че ударът на Смирненски върху символизма е особено тежък и че никой друг наш поет не е градил пролетарската поезия в такава органическа връзка-противодействие с тая умираща идейно-художествена система“ (Georgiev, 1992, p. 254-255).

С критическото клише „ново вино в стари мехове“ спорят и Минко Николов, Св. Игов, Р. Ликова. М. Николов говори за „взаимно притегляне и отблъскване по отношение на символистичната поетика“ (Nikolov, 1968, p. 223), Св. Игов посочва „образните аксесоари на символизма“ в поезията на Смирненски, но прозира и ироничното снизяване на някои „епитетни щампи на символизма“ (Igov, 1990, p. 317), Р. Ликова подчертава „единството на различни стилни особености“ в поезията на Смирненски (Likova, 1995, p. 241). Когато говорим за подриването на символистичната поетика в творчеството на Смирненски, трябва да отбележим различните ракурси в този процес в хумористичните, пародийни творби на поета и в „сериозните“. В хумористичните стихотворения на Смирненски, в които поетът, по думите на Н. Георгиев, „осмива и иронизира

Роза Люксембург), но и в съветската култура (спартакиадите от 20-те години на XX век, спортното дружество „Спартак“, създадено през 1934 г., паметниците на Спартак като въплъщение на идеята на Ленин за развитие на монументалното изкуство и включването на Спартак в списъка на Луначарски от 30 юли 1918 г. с герои, заслужаващи паметници).

[4] С постсимволизма свързва Смирненски и Р. Ликова, но в контекста на българската литература (Likova, 1995, p. 229).

символизма открито, пряко, дефинитивно“ (Georgiev, 1992, p. 258), има важна функция похватът, наречен от Ю. Лотман „външна прекодировка“[5]. Не е случайно, че Н. Георгиев, характеризирайки пародирането на символизма у Смирненски, посочва за сравнение ролята на Пушкин за дискредитирането на романтизма (тази роля е изразена най-ярко в „Евгений Онегин“). В „сериозните“ стихотворения на Смирненски подриването на символистичната поетика става отвътре, дискретно (в този случай възниква асоциация с художествената стратегия на Пушкин в „Повестите на Белкин“). Спрямо символизма в руската литература подобна роля изиграва Ал. Блок, който в цикъла си „Страшният свят“ противопоставя идеалния, истинния свят не на абстрактната пошлост на земния свят (както е у символистите), а на конкретна социална реалност (подземията на Петербург в духа на Достоевски, Градът като символ на убийствената цивилизация, техническия прогрес). На Смирненски е особено близка позицията на Блок – вероятно можем да говорим както за типологични сходства, така и за вдъхновяващата роля на руския поет, която е възможна поради сходство на светоусещането. Ще съпоставя интерпретациите на няколко подтеми на темата за Града у двамата поети: техническия прогрес, пира, „уличната жена“.

Идеята за техническия прогрес е въплътена в интерпретацията на темата за фабриката/капитализма в стихотворението на Блок „Фабрика“ (1903), с което е съзвучно стихотворението на Смирненски „Жълтата гостенка“. У двамата поети фабриката придобива облика на чудовище, което унищожава:

Но с дъх отровен фабриката хладна
погуби свежи младини
и ето: вече хищница нещадна
челото в смъртен полъх вледени.

Души я някакъв гигант стоманен
до черна каменна стена...
Навън ти, призрак мрачен и неканен!
Навън!... О, въздух, въздух, Светлина!...

(Smirnenski, 1978, т. 1, p. 152)

У Блок:

И глухо заперты ворота,
А на стене - а на стене
Недвижный кто-то, черный кто-то
Людей считает в тишине.
Я слышу все с моей вершины:

[5] Този похват е илюстриран с пример от романа „Евгений Онегин“: „високият“ стил на романтизма в поезията на Ленски („Не потерплю, чтоб развратитель / Огнем и вздохов и похвал, / Младое сердце разрушал“) се „превежда“ в речта на автора чрез пряко назоваване на явлението („Все это значило, друзья / С приятелем сражаюсь я“).

Он медным голосом зовет
Согнуть измученные спины
Внизу собравшийся народ.
(Blok, 1980, v. 1, p. 299)

В двата текста присъстват неопределителните местоимения „някакъв“, „кто-то“, които в символистичната поетика създават представата за ирационално зло и извеждат проблема от сферата на социалното в сферата на философското, универсалното. Сблъсъкът на двата свята (желания, идеалния – и реалния) намира израз в поетиката на епитета: у Смирненски, както у Блок, в поетическия текст метафоричните епитети, характерни за символизма, съседстват с епитети, назоваващи конкретната социална реалност.

Метафорите в описанието на фабриката персонифицират света на машините, засилвайки усещането за агресивност спрямо човека: в стихотворението на Блок такива са изразите „задумчивые болты“, „медный голос“, у Смирненски „дъх отровен“, „гигант стоманен“. Съзвучна у двамата поети е и символиката на жълтия цвят: изразите „в соседнем доме окна желты“ (Blok, 1980, v. 1, p. 299); „и сноп жълта светлина / сред безжизнени очи помръзва...“ (Smirnenski, 1978, v.1, p.153) не назовават качество на предмета (светлината), а символизират болестта и смъртта. (Символиката на жълтия цвят в поетиката на руския символизъм следва една богата традиция в руската литература, свързана в голяма степен с творчеството на Достоевски). У Смирненски образът на жълтата светлина е в семантична връзка с метафоричното название на болестта, сходно с табуираните названия на болестите в народната култура – „жълтата гостенка“. Двата образа на фабриката (и въобще на реалността) съдържат значението ‘демонично’, като у Блок то е загатнато, а у Смирненски намира пряк израз: „Ала демон зловещ е записал / смъртен знак по смрачено чело / и гнети безпощадната мисъл / като тежко оловно крило“.

В двете стихотворения заемат съществено място изразите, назоваващи предметния свят: у Смирненски „избичката мрачна“, „дървений креват“, „лампата мъждука“, „газена лампичка“, у Блок болтове, врати („Скрипят задумчивые болты“, / „подходят люди к воротам“ – Blok, 1980, v. 1, p. 299), „измъчени гърбове“ (“измученные спины“), чували („навалят на спины кули“ – Blok, 1980, v.1, p.299). У двамата поети подобни изрази могат да придобият и метафоричен смисъл: споменатата метафора на Блок „скрипят задумчивые болты“ (отъждествяваща човека с болта на машината), изразът на Смирненски „съска старият будилник“, който получава хтонични конотации, символизира смъртта и деструкцията на времето. Новаторството на Смирненски в сблъсъка на два различни стила, въплъщаващи два образа на света, е подчертавано от изследователите, но трябва да добавим, че този вид спор на Смирненски със символизма има своя образец в лириката на Ал. Блок.

Стихотворението на Смирненски е близко до лириката на Блок и с интерпретацията на темата за социалното неравенство, за страданието на бедните в Града като символ на съвременната цивилизация. Описанието на стаичката на тютюнoработничката (социален тип, към който насочва посвещението) и на болното момиче по своята поетика е съзвучно и с изобразения свят от стихотворението на Блок „Из газет“ (1903): самоубийството на бедната жена, образите на сирачетата, човекът с оловна тока, донесъл тъжната вест („Приходил человек / С оловянной бляхой на теплой шапке“ – Blok, 1980, v., p. 303), състрадателната съседка, донесла храна на децата („Толстая соседка принесла им щей“ – Blok, 1980, v. 1, p. 304). В поетиката на двамата поети се поражда напрежение между конкретното назоваване на социалната реалност и изобразяването на нейните обитатели със средствата на поетиката на символизма: „розовые детки“, „голубой сон“ „стеклянный гул“; „теменужен поглед“, „кехлибарни пръсти“, „гъсти черносмолени коси“ (на сложните епитети в поезията на Смирненски е обръщано достатъчно внимание).

В стихотворенията на Блок „Фабрика“ и „Из газет“ отсъства образът на идеалния, трансцендентен свят (въплътен в цялостното му творчество). Със средствата на символистичната поетика, но и чрез нейното нарушаване на ниво тропика руският поет изобразява социалната реалност, а идеалът присъства в съзнанието на лирическия „аз“ (съответно на читателя на поезията на Блок). Смирненски от своя страна изгражда доминиращ над тази социална реалност свят на идеала със средствата на символистичната поетика:

Над сънния Люлин, прибулен
С воала на здрач тъмносин,
Безоблачен залез запали,
Сред своите тайнствени зали,
Пожар от злато и рубин.

И привечер летна наметна
Пак с траурен плащ рамена,
Градът приюти се в тъмата
И тънка позлата в стъклата
Разля се на плахи петна.

(Smirnenski, 1978, v. 1, p. 150)

Този тип поетика наистина не е просто „стара форма“, а чрез нея се подчертава конфликтът между идеала и социалното зло, като се осмисля по нов начин символистичното/романтично двумирие. Интерпретацията на Смирненски създава представата, че социалната

реалност изисква художествени средства, различни от символистичните[6], но в художественото съзнание на поета светът, въплътен в модела на символизма, запазва своята истинност. Затова приемам тезата на Св. Игов за поетическия образ у Смирненски като „образ-символ, загатващ „отвъдни“ значения“ (Igov), въпреки различията между символиката на Смирненски и тази на символизма, за които споменава М. Николов[7]. Усъмняването на поета в постижимостта на идеала, въплътено в разкриването на разминаването му с действителността, е родствено с романтичната ирония.

Близостта на поетическия свят на Смирненски до този на Блок можем да открием и в интерпретацията на темата за пира. В съвременните изследвания на творчеството на българския поет интересът към тази тема доминира, измествайки предишното съсредоточаване върху социалната и революционната тема. Пирът в творчеството на Смирненски (но и в металитературните текстове на и за поета) е основен обект на изследването на Вл. Янев „Карнавалът и празникът“ (Yanev, 2008). Както подсказва заглавието на труда, проблемът за пира се интерпретира от литературоведа от гледна точка на Бахтиновата концепция за смеховата култура, което предопределя обръщането предимно към хумористичните стихотворения на Смирненски. Образът на пира у Смирненски обаче можем да разглеждаме в контекста на символистичната концепция за света, но не толкова на българския символизъм, колкото тази на Ал. Блок в стихотворенията, в които този образ се разрушава, снизява чрез вписването му в ниската социална реалност.

Такова разрушаване у Смирненски присъства най-ярко в няколко „неканонични“ стихотворения на поета, споменати от Вл. Янев, в които сериозно, а не със средствата на хумора, се създава образът на демоничния пир: „Горчиво кафе“ и „В ресторанта“. В стихотворението „Горчиво кафе“ се появява думата „пир“, но пирът е лишен от общуването и веселието, музиката се замества от „кискането на вихъра“, сладостта от горчивината, това е „демоничен пир“ (Smirnenski, 1978, т. 1, p. 111). Стихотворението „В ресторанта“ още със заглавието си отпраща към стихотворението на Блок „В ресторане“ (1910):

---

[6] По думите на Н. Георгиев, „символистическите елементи в лириката на Смирненски биват разкривани като несъответствуващи, безсилни, а в много случаи и фалшиви пред действителността“ (Georgiev, 1992, p. 271).

[7] „Символът, който намеква за незримото, е по начало отвлечен, тъмен, неясен, изисква специално разчитане, и то с шифър, който се владее само от посветените. А символиката на Смирненски, обратно, е понятна и достъпна, близка и приемлива за читателя“ (Nikolov, 1968, p. 311).

И тази вечер в ъгъла седиш ти пак, Допиваш чашката вермут; И пак ме стрелват дръзко, като смъртен враг, Очи от хладен изумруд. Че в празничния вечно шумен ресторан Пак синкав дим и стъклен звън Изплитат смътно в твоя поглед изтерзан Недосънувания огнен сън. Че пак оркестъра нашепва „Саломе“, А ти в безумний си копнеж, Раздипляш плахо ...насаме – Душа си лист по лист четеш. Очи – от вледенена музика очи (лъчи?) Там търсят своя зъл каприз И виждат: подвига на Саломе Личи на всеки окървавен лист Смутена ставаш и сред синкавия здрач Ти тръгваш бледа кат луна И сякаш всяка твоя стъпка рони плач И тъмни кървави петна. А зная аз...И пак седя студен, Готов да погреба в мъгли от спирт Едничката безумна, демонска любов Сред толкова безцветен флирт! (Smirnenski, 1978, vol. 1, p. 147)	Никогда не забуду (он был, или не был, Этот вечер): пожаром зари Сожжено и раздвинуто бледное небо, И на желтой заре –. Я сидел у окна в переполненном зале. Где-то пели смычки о любви. Я послал тебе черную розу в бокале Золотого, как небо, Аи. Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко Взор надменный и отдал поклон. Обратясь к кавалеру, намеренно резко Ты сказала: „И этот влюблен“. И сейчас же в ответ что-то грянули струны, Исступленно запели смычки... Но была ты со мной всем презрением юным, Чуть заметным дрожаньем руки... Ты рванулась движеньем испуганной птицы, Ты прошла, словно сон мой легка... И вздохнули духи, задремали ресницы, Зашептались тревожно шелка. Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала И, бросая, кричала: „Лови!..“ А монисто бренчало, цыганка плясала и визжала заря о любви. (Blok, 1980, т. 2, p. :152)

В двете стихотворения е нарисувана сходна картина с едни и същи пространствено-времеви измерения – флирт на непозната жена с лирическия аз вечерта в ресторанта (съвпадат точно изразите „этот вечер“ и „тази вечер“). Сходна е семантиката на много детайли: чаша с вермут и чаша с шампанско (Аи); убийствения поглед на жената („и пак ме стрелват дръзко / очи от хладен изумруд“, и „взор надменный“); музиката („И пак оркестърът нашепва Саломе“ и „И исступленно запели смычки“), демоничната любов (у Смирненски намираща пряк израз, а у Блок загатната от образите на черната роза в бокала, пожара на залеза, изпепеленото небе); тайнствения и загадъчен образ на преминаващата през ресторанта жена („сред синкав здрач / ти тръгваш бледа кат луна“

и „И рванулась движеньем испуганной птицы,... ты! Прошла, словно сон мой легка“). Двете стихотворения са изградени с характерните поетически средства (епитети и метафори) на символизма: „синкав здрач“, „кървави петна“, „хладен изумруд“, „душа си лист по лист четеш“ у Смирненски, „вздохнули духи“, „зашептались шелка“, „бледное небо“, „на желтой заре фонари“, „черная роза“, „золотое Аи“ у Блок. У Блок на този стил контрастира снизяващия музиката глагол „визжал“ („пищеше“) във финала на стихотворението.

Въпреки съответствията, можем да кажем, че Смирненски създава свой сюжет по темата „В ресторанта“: у Блок се развива устойчивият в неговата лирика сюжет за Непознатата в ресторанта („Незнакомка“) чрез добавянето на друга важна тема в тази лирика – „циганската тема“ („Кармен“) и метафората *любовта – лов* (на която се гради сюжетът в стихотворението „В дюнах“), у Смирненски сюжетът за флирта с непознатата в ресторанта се пречупва през библейския сюжет за Саломе[8].

Темата за пира присъства в поезията на Смирненски и в неговите „канонични“ стихотворения. Стихотворението „Цветарка“ извиква асоциации с интерпретацията на пира у Блок в стихотворението „Незнакомка“ (1906). В „Незнакомка“ пространството на ресторанта е снизен образ на пространството на пира в античния смисъл на понятието (смисъл, въплътен в други символистични творби на Блок). Изображението на ресторанта (локала) в стихотворенията на двамата поети преобръща или снизява образа на пира. В стихотворението „Незнакомка“ снизяването на образа на пира се постига чрез изразите „пиянски вик“ („И правит окриками пьяными“ – Blok, 1980, v. 1, p. 392), „с очи като на зайци, алени“ – по превода на В. Петров („и пьяницы с глазами кроликов“ – Blok, 1980, v. 1, p. 392), „сънени лакеи“ („лакеи сонные торчат“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 392)“, „женски писък“ („И раздается женский визг“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 392). (До семантиката на звука у Блок в израза „женский визг“ е близка семантиката на звука от стихотворението „Горчиво кафе“ на Смирненски – „кискането на вихъра“). В това демонично пространство се вписва образът на Непознатата, – който отвежда към другия, трансцендентния свят. „Прекрасната Дама“ „слиза“ не просто в пошлия земен свят, а в конкретна реалност – съвременния град, петербургския ресторант. У Блок образът на Идеалния свят в „Незнакомка“, както е известно, въплъщава идеята на Вл. Соловьов за „Вечната женственост“:

И вижу берег очарованный
И очарованную даль.
Глухие тайны мне поручены,

[8] В българския символизъм отсъства образът на пира в духа на античната митология, заемащ значимо място в поезията на руските символисти, а се забелязва ориентация към библейските образи на пира.

Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.
И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

(Блок, 1980, vol. 1, p. 394)

(Сблъсъкът на образа на Прекрасната Дама с ниската реалност на Петербург намира израз и в други стихотворения на Блок.)

През пространството на локала – един от основните локуси на Града – преминава и Цветарката на Смирненски. Образът на Града и ресторанта и у двамата поети е изграден със средствата на символистичната поетика, дори у Смирненски се запазват високите конотации на определени символи („и под лунно наметало“), които у Блок се снизяват („бессмысленно кривится диск“). В стихотворението „Цветарка“ липсват снизяващите поетически средства на Блок, но се създава образът на антипир чрез метафоричния израз „де оркестрите разливат плавни звукове ритмични / и от тях се рони сякаш скрита мъка и печал“ (Smirnenski, 1978, vol. 1, p. 36). Към поетиката на Блок отвежда и образът на изкуствената светлина на Града – светлината от фенерите, който създава призрачна атмосфера: „А из улицата шумна, под гирлянди електрични, / ето малката цветарка бърза от локал в локал...“ (Smirnenski, 1978, vol. 1, p. 36).

Цветарката на Смирненски напомня Непознатата на Блок – тя въплъщава идеала на красотата и невинността, заплашен от унищожаване в земната социална реалност. Известна е ролята на символиката на цветята у символистите. В този контекст баналната метафора „жената – цвете“ в развитието на мотива за продаването на цветята придобива именно смисъла на Блок за унищожената красота. Изображението на Града в стихотворението на Смирненски съдържа и мотива за маскарада, чиято интерпретация също преобръща образа на пира чрез епитета „безутешен“ и значението „делничност“ в израза „вседневен маскарад“: „повестите безутешни на вседневен маскарад“. В споменатото стихотворение на Блок този мотив липсва, макар че представата за илюзорност се постига с други поетически средства, но той е един от основните в поезията на руския поет[9].

У Смирненски липсва философският контекст от стихотворението на Блок, за който стана дума, но също се изгражда образът на идеалния свят на красотата и духовността:

[9] Възниква въпросът за различната символика на маскарада в лириката на Яворов (близка до тази на Блок) и символиката на маскарада у Смирненски.

Тази вечер Витоша е тъй загадъчна и нежна –
като теменужен остров в лунносребърни води,
и над смътния ѝ гребен, сякаш в болка безнадеждна,
се разтапят в тънка пара бледи есенни звезди.

С погледа смутен и влажен на прокудена русалка
между масите пристъпя и предлага плахо тя:
златожълти хризантеми в кошничка кокетно малка
и усмивката смирена по рубинени уста.

(Smirnenski, 1978, vol. 1, p. 36)

Във връзка с това ми се струва крайно наблюдението на Св. Игов, че в епитетите от цитираните строфи се крие „артистична глума“ (Igov, 1992).

Близки по своята поетика и интерпретацията на двумирието са и стихотворенията на Блок и Смирненски, посветени на темата за проституцията. У символистите, както е известно, често присъства споменатата тема, но интерпретирана изцяло в библейски код, към който насочва самото название „блудница“ като символ, въплъщаващ идеята за греха. В стихотворението на Блок „Последният ден“ („Последний день“ – 1904) на блудницата се приписва, както у Достоевски, съзнанието за грях и покаянието:

Бился колокол. Гудели крики, лай и ржанье.
Там, на грязной улице, где люди собрались,
Женщина-блудница – от ложа пьяного желанья –
На коленьях, в рубашке, поднимала руки ввысь.

(Blok, 1980, vol. 1, p. 309)

В цялостния текст поетът сблъсква два различни свята: сакралния, възвишения, чиито знаци са кръстът, църковната камбана, набъбналите пъпки на върбата, и ниския, пошлия свят на петербургския бордей с атрибути като „подпухнали очи“, провиснала риза („Сегодня безобразно повисли складки рубашки“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 309), разхвърляните угарките и хартийки (“валялись окурки, бумажки“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 309), мръсната улица. Наред с лексемите, назоваващи пряко бита на проститутката, в изображението на този бит присъстват и характерните за поетиката на символизма тропи: метафоричният израз „безнадежно догорали свечи“, епитетът „серый“, назоваващ петербургското утро, който придобива конотацията ‘пошлост’ („На всем был серый, постылый налет“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 309), предметният детайл „червен скрин“, загатващ за чудовище, символ на потискащия страшен свят („Всех ужасней в комнате был красный комод“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 309).

Образът на проститутката се вписва у Блок и в пространството на антипира (травестирания пир). В стихотворението „Невидимка“ (1905) поетът интерпретира темата за блудницата, също сблъсквайки два стила

в йерархията на езика. Образът на невидимата (Невидимка) създава представата за загадъчност, тайнственост, тя примамва лирическия субект в един друг свят (значима в графиката е главната буква):

Веселье в ночном кабаке.
Над городом синяя дымка.
Под красной зарей вдалеке
Гуляет в полях Невидимка

Танцует над топью болот,
Кольцом окружающих домы,
Протяжно зовет и поет
На голос, на голос знакомый.
(Blok, 1980, vol. 1, p. 348)

В поетиката на символизма се вписват знаците на ирационално зло (въпросите „Кто небо запачкал в крови? / Кто вывесил красный фонарик?“ – Blok, 1980, vol. 1, 348), детайлът от пейзажа – синята мъгла („синяя дымка“), библейският код в назоваването на проститутката (блудница), метафорите „На Звере Багряном – Жена“ (Blok, 1980, vol. 1, p. 349), „пучки вечереющих роз“ (Blok, 1980, vol. 1, 348). Наред с това Блок въвежда в текста изрази от ниското ниво в йерархията на езика, назоваващи социалната реалност: „кабак“ („кръчма“), „притон“ (свърталище), „воет“ („И воет, как брошенный пес“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 348), „кикот“ (в метафората, съдържаща оксиморон „беззвучно качается хохот“... – Blok, 1980, vol. 1, p. 349), думата „проститутка“ („Толпой проституток румяных“ – Blok, 1980, vol. 1, p. 349). Стилистичният контраст между думите „блудница“ и „проститутка“ говори за още по-радикален конфликт между двата свята (в сравнение с цитираната по-горе творба). Сблъсъкът между двата свята, между високото и ниското, в някои случаи е закодиран в едно поетическо изказване – например „кто небо запачкал в крови / кто вывесил красный фонарик“: метафората „небо запачкал в крови“ придава на епитета „красный“ от израза „красный фонарик“, назоваващ реалията публичен дом, метафоричен смисъл – значението ‘кръв’.

В стихотворението на Хр. Смирненски „Уличната жена“ още заглавието насочва към ниската реалност, към сферата на социалното зло. В самия текст се появяват названия на детайли от предметния свят, отбелязвани от изследователите на творбата – „дървений креват“, „портретче на дете“, – а думата „мизерия“ подсказва за социалния фактор на явлението. Но образът на уличната жена е изграден в библейски код („първородний грях“), с високия метафоричен стил на символизма: „люлката на мизерията“, „фалшивата цигулка на живота“, „нощта – мащеха неумолима“. Както в „Цветарка“, поетът преобръща символиката на цветето – знак за женското начало от поетическия образ на трансцендентния свят в символизма – чрез значението стъпкано цвете, увяхнало, посърнало

цвете: „последний нарцис“, „увехнали циклами“, „посърнал цвят“ (образът на увяхналото цвете се появява и у Яворов в стихотворението „В часа на синята мъгла“, което подсказва, че през 20-те години той се е превърнал в поетическо клише). В случая можем да говорим не само за дискредитиране на концепцията на символизма чрез акцента върху социалната предметна реалност, но, както вече стана дума, и за романтична ирония спрямо идеала. По същия начин танцът в интерпретацията на темата за пира загубва своята функция и се свързва с мъката: „танцуваш ти с разплакани очи“. Смирненски преобръща и символиката на цигулката, присъща на символизма: в „Уличната жена“ чрез израза „фалшива цигулка“, в „Стария музикант“ – чрез значението ‘мъка’ в израза „горестния плач на цигулката“ и метафората *Смъртта – цигуларка* (в поезията на Блок мотивът за цигулката има особено важна функция, за което говори и заглавието на цикъла „Арфы и скрипки“ („Арфи и цигулки“). В стихотворението на Блок „Невидимка“ субектът на социалното зло не е идентифициран, той остава непознаваем, докато у Смирненски той се идентифицира със социалното устройство чрез лексемата *Животът*. Но антропоморфизацията на понятието живот (чийто знак на графично ниво е главната буква) създава представата за живота като субект, срещу когото човекът е безсилен (той стъпква цветето, отнема радостта и т. н.). Това сближава интерпретацията на българския поет с идеята на Блок за ирационалното зло, придава на социалния проблем екзистенциален смисъл.

Обобщавайки направените наблюдения, можем да стигнем до следните изводи: Близостта на Смирненски до Блок има своето обяснение в светоусещането на българския поет: формираната у него от символизма представа за мечтания, идеалния свят и острата социална чувствителност. В съзнанието на поета съществува ясна граница между сериозното и комичното, между високото и ниското. Съчетание между двете сфери Смирненски може да открие именно в творчеството на Блок. В резултат той извършва в нашата поезия, от една страна, това, което и Блок в руската – сблъсква стилистически езиците, означаващи споменатите два свята, подрива поетиката на символизма отвътре, а от друга страна, очертава границите на символизма чрез пародиране на неговата поетика. Затова донякъде бихме могли да определим Смирненски чрез апелатива „български Блок“ (ако подобно определение не криеше представата за вторичност, подражателност на културата-приемник), но същевременно да оценим цялостното творчество на българския поет като автономно и оригинално. От гледна точка на рецепцията на Блок в българската литература може да се отбележи също така, че на българските поети е нужен различен Блок: на Яворов „чисто“ символистичната интерпретация на темата за демоничното и маскарада, на Мл. Исаев – евразийската идея за разрушената от скитското начало Европа, на Смирненски – образът на антипира и унищожената красота в социалната реалност, както и образът на революционера като Христос (но и Спартак, Прометей).

References

Blok, A. (1980). *Sobranie sochineniy v shesti tomah*. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura. [Блок, А. *Собрание сочинений в шести томах*. Ленинград: Художественная литература.]

Daskalova, E. (1980). *Al. Blok v Balgaria*. Sofia: Nauka i izkustvo. [Е. Даскалова. Ал. *Блок и България*. София: Наука и изкуство.]

Georgiev, N. (1992). Velikiyat preobrazovatel (Traditsiya i novatorstvo v lirikata na Smirnenski. In: N. Georgiev. *Sto i dvadeset literaturni godini*. Sofia: Vek 22, 251-276. [Георгиев, Н. Великият преобразовател (Традиция и новаторство в лириката на Смирненски). В: Н. Георгиев. *Сто и двадесет литературни години*. София: Век 22, 251-276.

Hejmej. A. (2013). *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas.

Igov, S. (1990). *Istoriya na balgarskata literatura 1878-1944*. Sofia: BAN. [Св. Игов. *История на българската литература 1878-1944*. София: БАН.]

Igov, S. Poet na grada. In: *Balgarskata literatura na XX vek. Slovoto*. https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=295&WorkID=11485&Level=3 [Игов, С. Поет на града. В: *Българската литература на XX век. Словото*. https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=295&WorkID=11485&Level=3]

Likova, R. (1995). *Literaturen zhivot mezhdu dvete svetovni voyni*, vol. 1.: Sofia: Izd. kashta Ivan Vazov, 229-243. [Р. Ликова. *Литературен живот между двете световни войни*. Кн. 1. София: Изд. къща „Иван Вазов", 229-243.]

Nikolov, M. (1968). Hristo Smirnenski. In: M. Nikolov. *Izbrani proizvedeniya*, vol. 1. Sofia: Balgarski pisatel, 191-364. [Николов, М. Христо Смирненски. В: М. Николов. *Избрани произведения*, т. 1, 191-364. София: Български писател, 191-364.]

Protohristova, K. (2018). "Prometeyata" na Smirnenski – mezhdu traditsiyata i imperativite na ideologiyata. In: *Svetove i utopii*. Nauchna konferentsiya, posvetena na 120-godishninata ot rozhdenieto na Hristo Smirnenski. Sofia, Sofiyski Universitet "Sv. Kliment Ohridski", 13-14 noemvri, 2018. [Протохристова К. „Прометеята" на Смирненски – между традицията и императивите на идеологията. В: *Светове и утопии*. Научна конференция, посветена на 120-годишнината от рождението на Христо Смирненски. София, Софийски университет „Св. Климент Охридски", 13-14 ноември, 2018.]

Smirnenski, H. (1978). *Sabrani sachineniya v 6 t*. Sastavitelstvo – H. Radevski. Redakciya i belezhki – I. Todorov. Sofia: Balgarski pisatel. [Смирненски, Хр. *Събрани съчинения в 6 т*. Съставителство – Хр. Радевски, Редакция и бележки – Илия Тодоров. София: Български писател, 1978.]

Yanev, V. (2008). *Maskaradat i praznikat*. Sofia: Zahari Stoyanov. [Янев, Вл. *Маскарадът и празникът*. София: Захари Стоянов.]

ЦИТИРАЩИЯТ МОДЕРНИСТ И НЕГОВИЯТ АДСКИ ГРАД: СЛУЧАИТЕ НА Т. С. ЕЛИЪТ И ГЕО МИЛЕВ

Ангел Игов

THE QUOTING MODERNIST AND HIS INFERNAL CITY: THE CASES OF T. S. ELIOT AND GEO MILEV

Angel Igov[1], Sofia University, Bulgaria

Abstract: *The paper discusses the issue of intertextuality in modernist poetry by means of a comparative reading of two highly intertextual poets in English and Bulgarian literature: T. S. Eliot and Geo Milev. Despite the many differences between the two, substantial parallels can be found. The paper compares the character, the sources, and functions of intertextuality in their corpus of works. Close attention is paid to the representations of modern metropolis as hell, heavily based on Dante's intertext in both cases (*The Waste Land *and* Inferno*, respectively). This shared characteristic is particularly significant for the interpretation of both poems. The paper also discusses the two poets' critical stances, searching for the motivation behind the markedly intertextual character of their work.*

Keywords: *intertextuality, modernism, tradition, city*

Изследването на междутекстовостта в литературата на модернизма е начинание, което от самото начало се сблъсква с някои противоречия. От една страна, съществена част от новаторската амбиция на модернизма е насочена към пълноценната, експресивна изява на творческия „Аз“, на личността в непосредствената ѝ сложност, извън ограниченията на овехтели литературни условности. Особено в България това схващане сякаш се налага като фундаментално навярно заради мощното влияние на символистичната поетика в развитието на българския модернизъм. Допълнително го усилва доминиращият и без това у нас афинитет към личностно-изповедното начало в поезията, където и проявите на българския модернизъм са най-широко познати и проучени. Подобен стремеж към изява на Аз-а извън оковите на литературната традиция сякаш на пръв поглед не предполага широко застъпена междутекстовост. Факт е обаче, от друга страна, че много от каноничните произведения на световния модернизъм се отличават с висока „междутекстова температура“, до степен такава, че прочитът им като самодостатъчни творби е почти невъзможен. „Одисей“ на Джеймс Джойс и „Пустата земя“ на Т. С. Елиът са

[1] Assist. Prof. Angel Igov, PhD, teaches English literature and Translation at the Department of English and American Studies of Sofia University "St. Kliment Ohridski". His academic interests include poetics, intertextuality, and narratology. He is also a translator of fiction and poetry from English and has been awarded several national prizes. Email: amigov@gmail.com

христоматийни примери за подчертано интертекстуални произведения. Нещо повече – Юлия Кръстева по начало извлича самото понятие за интертекстуалност именно от практиките на модернизма. Макар че в българската литература липсват аналогични радикални явления, междутекстовите връзки – къде по-съществени, къде по-повърхностни – съвсем не са рядко срещани дори сред най-вписаните в изповедната традиция български символисти. Но като цяло в поезията на българския модернизъм най-подчертано междутекстово е творчеството на Гео Милев. В такъв случай навярно би било интересно да се съпостави Гео-Милевата междутекстовост с тази, която наблюдаваме у емблематични поети в други литературни традиции. Подобно сравнение не би било самоцелно, тъй като модернизмът по начало е интернационално явление. Ако се интересуваме от възможни сравнителни изследвания между българската и английската литература, то по линията на подчертаната междутекстовост „естествените кандидати“ за подобна съпоставка ще са Гео Милев и Т. С. Елиът. При това особено интересно е, че въпреки ярките разлики между двамата поети, можем да открием у тях конкретни топоси, които приканват към паралелен прочит.

Редно е все пак да направя някои уговорки относно употребата на термина „интертекстуалност“, често калкиран на български като „междутекстовост“. Ако съществува някакъв консенсус за него в академичната общност, той е, че употребите му и залегналите зад тях разбирания сериозно се раздалечават. Както се обобщава и в едно скорошно изследване по темата, „Интертекстуалността, като много от идеите, възникнали под знака на постструктурализма, може да изглежда и объркваща, и съблазнителна – заплашителна в мъглявата си абстракция и в обширните си последици“ (Baron, 2019, p. 2). Острите различия са най-вече по линия на това дали схващаме интертекстуалността като всеобхватно явление, пронизващо и подриващо всеки текст по принцип, с последствия, простиращи се от лингвистиката до психоанализата (Кръстева, Барт), или по-скоро като характеристика на текстовете, която варира по интензитет и може да бъде измервана, класифицирана, изследвана (Женет). В тази статия възнамерявам да се придържам към второто схващане, но тук възниква допълнителното усложнение, че Женет всъщност нарича това явление „транстекстуалност“, запазвайки термина „интертекстуалност“ за един негов подтип (Genette, 1997). Макар че това понятие не е придобило толкова широка гражданственост на български език, в интерес на точността и за да избегна възможни объркания, като цяло ще се придържам към терминологията на Женет. Именно в такъв широк смисъл, на транстекстуални практики, следва да се разбира и понятието „цитиране“, отразено в заглавието на статията. „Цитиращият модернист“ при всяко положение е по-удобно заглавие от „Транстекстуализиращият модернист“. Това понятие бездруго вече е употребявано в такъв смисъл в българското литературознание, включително и в изследване, което

има ясно отношение към проблематиката на тази статия (Protohristova, 1991). А доколкото българският термин „междутекстовост“ не е натоварен с толкова сложни теоретични дискусии, ще си позволя да го използвам и като синоним на Женетовата „транстекстуалност“ – макар че за изкушените от терминологични нововъведения „презтекстовост“ вероятно би било добро попадение.

Разбира се, че изобилната междутекстовост в поезията на Елиът отдавна е привлякла вниманието на коментатори и изследователи. Тук не е необходимо да се прави преглед на писаното по темата. Ще се ограничa само да цитирам справедливото обобщение на Хелън Бейкън, която, проследявайки репликата от „Сатирикон“, послужила за епиграф към „Пустата земя“, отбелязва: „У Елиът цитатът рядко е просто цитат, може би никога. Той е вход към света от възможности, чувства, понятия, от които е израснал и цитатът, и цялата творба, към която принадлежи“ (Bacon, 1958, p. 252).

Интересът към междутекстовостта у Гео Милев не е така мащабен, но и не липсва. Клео Протохристова например разглежда поезията на Гео Милев като качествено нов етап в развитието на българската цитатна култура. За разлика от самостойния, неприкосновен и – бих добавил, декоративен – цитат, който присъства в практиките на по-ранните поети, у Гео Милев функцията на междутекстовостта е далеч по-сложна и амбивалентна, като цитатът често е много активно въвлечен в работата на собствения текст.

> Цитатът огъва смисъла си в различна посока в услуга на обхващащата го поетическа творба. Осъзнаването на чуждия текст като материал, с който може да се борави, който противостои на собствения, но може и да му съдейства, води до раждането на многосъставна преднамереност. (Protohristova, op. cit., p. 47).

Подобно развитие на междутекстовите практики може да се наблюдава и в англоезичната традиция – и там Елиът ще се окаже в съизмерима позиция спрямо по-ранните поети; друг е въпросът, че в тази „многосъставна преднамереност“ той отива много по-далеч от Гео Милев, който в ред случаи обяснително обговаря използваните цитати, докато Елиът ги монтира в своите текстове далеч по-безкомпромисно. Така че когато Протохристова говори за „провокиращо неочакваната поява на даден образ, демонстративната алогичност на определен преход, максималната смислова разкъсаност при Гео Милев“ (Protohristova, op. cit., p. 49), това е вярно само в съпоставка с традиционните междутекстови практики. Но в сравнение с Елиът, цитиращият Гео Милев изглежда всъщност доста предпазлив.

Когато изследваме транстекстуалните практики, може да ни интересуват различни неща: техният характер, източниците им, функциите им, най-сетне – принципната мотивация за употребата им.

Характерът на транстекстуалните практики у Т. С. Елиът и Гео Милев е разнообразен: следвайки терминологията на Женет, откриваме интертекстове (алюзии и буквални цитати), паратекстове (основно епиграфи, но и заглавия), хипертекстове (разнообразни по-свободни и поливалентни връзки). Нека дам само няколко примера. „Пустата земя“ е христоматиен случай на изобилие от преки цитати; такива се срещат и у Гео Милев – да кажем, стихотворението „Кошмар“ цитира фрази от (театрална постановка по) „Братя Карамазови“. Стихотворението на Елиът „Портрет на една дама“ взема заглавието си от едноименния роман на Хенри Джеймс и добавя към него епиграф от пиесата на Марлоу „Малтийският евреин“. У Гео Милев най-ясният пример за заето заглавие е, разбира се, „Ад“. Тази поема е изпъстрена с какви ли не междутекстови практики, липсва едва ли не само епиграфът, но за сметка на това самият първи стих е цитат от Дантевия „Ад“. Това впрочем е доста интересно явление, попадащо на ръба на паратекста: цитатният първи стих, естествено, принадлежи на самия текст, но практически изпълнява и функцията на епиграф. Като цяло и Елиът, и Гео Милев употребяват епиграфи значително по-често от повечето свои съвременници. Най-сетне, особено важни за интерпретацията на самите произведения са сякаш по-общите хипертекстуални отношения: например „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“ прокарва многозначителни връзки с „Хамлет“, без да отразява това в конкретен цитат или паратекст (епиграфът е от Данте); а последната част на „Септември“ работи с радикални вариации върху „Илиада“ и „Орестия“.

Източниците на междутекстовост са много и най-разнообразни, като у Гео Милев наблюдаваме дори епиграфи от фолклорни песни („Иконите спят“). Някои източници обаче са общи за двамата поети: „Илиада“, „Орестия“, „Ад“, „Хамлет“. Този факт сам по себе си насочва към определени възможности за паралелен прочит през употребата на споделения източник. Елиът като цяло все пак проявява определено предпочитание към класиката. У Гео Милев, особено в по-ранните му произведения, се срещат повече цитати (най-вече епиграфи) от негови съвременници, чиито текстове навярно са го впечатлили тъкмо в онзи конкретен момент и са го подтикнали към своеобразни вариации по така намерената тема. Тук особено интересен случай е стихотворението „Главата ми“. Неговото начало („Главата ми – / кървав фенер с разтрошени стъкла“) е леко променен превод на епиграфа от Саша Чорни („Голова моя - темный фонарь с перебитыми стеклами“). Само че стихотворението източник, озаглавено „Стилизираното магаре“, е подчертано сатирично, докато „вариацията“ на Гео Милев е трагичен вик на болка и безпомощност и щеше да е такъв дори без властната асоциация с действителното раняване на самия автор. Дали тази употреба потвърждава тезите на Клео Протохристова, се оказва дискусионно. Фактически „огъването“ на цитата тук е толкова мощно, че той е напълно изхвърлен от първоначалния си контекст, диалог между двете стихотворения няма.

Няма да се опитвам да каталогизирам функциите на транстекстуалните практики у Т. С. Елиът и Гео Милев, това ми се струва твърде смело структуралистко упражнение. Вместо това ще пристъпя към най-конкретния и навярно изненадващ паралел между цитиращия Елиът и цитиращия Гео Милев, който разкрива възможност за успореден прочит на две от най-знаковите им произведения: „Пустата земя“ и „Ад“. Бързам да уточня, че замисълът, съдържанието, конструкцията и ефектът на двете поеми са много различни. Но именно поради това различие буди интерес фактът, че и двете градят образа на нереален, пъклен град, опирайки се на един и същ интертекст: трета песен от Дантевия „Ад“. Върху тази алегория е изградена поемата на Гео Милев от самото си начало, толкова добре известно в българската литература, че не е нужно да се цитира тук. А в „Пустата земя“ отпратката се съдържа в следния пасаж:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: “Stetson!
“You who were with me in the ships at Mylae!
“That corpse you planted last year in your garden,
“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
“Or has the sudden frost disturbed its bed?
“O keep the Dog far hence, that’s friend to men,
“Or with his nails he’ll dig it up again!
“You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!”
(Eliot, 1963, p. 65).

В българския превод на Владимир Левчев откъсът звучи така:

Нереален град
в кафявата мъгла на зимна утрин,
тълпа се стичаше по Лондонския мост, толкова много,
не знаех, че смъртта е погубила толкова много.
Въздишки, кратки и редки, се издишваха,
всеки човек вторачен пред краката си.
Изтичаха нагоре и после надолу по Кинг Уилиъм,
където „Света Мария Улнот“ отмерва часовете
с глух звук при последния звън в девет.
Там срещнах един познат и го спрях като го повиках: „Стетсън!

Ти, който беше с мен на корабите при Миле!
Трупът, дето беше посадил в градината си миналата година,
поникна ли? Ще разцъфти ли тази година?
Или внезапен скреж смути лехата му?
Пази го от кучето, нали е приятел на човека,
с ноктите си да не го изрови пак!
Ти! Лицемерни читателю! – mon semblable, – mon frère!"
(Eliot, 2016, pp. 36-7).

На пръв поглед наистина тук не става дума за „ад". Само че – сред монтажа от интертекстове, какъвто представлява този откъс – четвъртият стих е пряк цитат в превод от Дантевия „Ад" (3: 55-57). Този знак е достатъчен, за да отключи цял междутекстов код, в който оттук нататък сцената се асоциира с Дантевия текст: ярък пример за онова, което Клео Протохристова нарича „изнасяне на смисловото ръководство извън собствения текст", един от онези случаи, в които „пълноценното семантично осъществяване на собствения текст е немислимо без свързващата функция на визирана съдържателна цялост" (Protohristova, op. cit., p. 51). И ето че стихът, в който говорителят разпознава човек в тълпата и го повиква по име, придобива могъщо внушение, което извън междутекстовия код не би притежавал. Това не е просто познат, срещнат на улицата; както се случва отново и отново на Данте в ада, така и тук говорителят разпознава сред тълпата мъртвци един грешник, когото вика при себе си с въпроси. Стетсън обаче не отговаря, а вместо това в края на пасажа е приравнен със самия читател през прочутия цитат от уводното стихотворение към „Цветя на злото". Читателят ли е запратен тогава там, сред тълпата от сенки в нереалния мегаполис – в модерния ад? Спектърът от внушения и идентификации е особено сложен, но нещо подобно става и в поемата на Гео Милев: там през употребата на второто лице също работи едно реторическо припокриване между говорител/автор и читател. Двусмислието само донякъде се разрешава от факта, че когато този комплексен „ти" – с неговия напразен зов: „Пусни ме, спирала!" – пропада в модерния ад, неговите обитатели без колебание го разпознават като поет, способен да даде глас на тяхното анонимно страдание („Виж ни, поет!"). И Елиът, и Гео Милев се вълнуват от определен Дантев мотив, разпознаването между живия и мъртвия, само че с обратен знак. У Елиът този интерес към неуспешното разпознаване и липсата на комуникация се оказва устойчив: откриваме го още в „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок", в чийто епиграф от „Ад" грешникът Гуидо демонстрира именно своето неосъзнаване, че Данте е посетител, който ще се завърне в света на живите.

Успоредният прочит на двете поеми може да продължи и по-нататък. Любопитно е как знаков топос на адския град и в двата случая се оказва Темза. У Елиът говорителят се обръща към персонифицираната

река ("Sweet Thames") в ироничен ключ и отново в присъствието на интертекст, този път от Андрю Марвел. У Гео Милев Темза е не само част от пейзажа, но и демоничен „трафикант" на мигранти от цял свят. Няма спор, че Темза е ключов елемент от лондонската топография; но тук не по-малко важно е колко често се споменават в традицията реките, протичащи през Хадес, които – като всички реки в античната митология – не са само водни басейни, а на свой ред божества или духове.

А долу
под тежкия пласт на мъглата
разлива се мътната Темза –
далеко протича
и мъкне, довлича
от всички морета, от всички земи
калта на света
– всемирната черна мизерия –
(Milev, 1995, p. 73).

Фактът, че Темза е избрана за реката на модерния ад, наред с други аргументи в самия текст и извън него, дава основание на Биляна Курташева да твърди, че адският град в поемата на Гео Милев е тъкмо Лондон (Kurtasheva, 2018, pp. 44-47). Дали ще търсим конкретно означаемо зад тази кошмарна урбанистична панорама, или ще я четем като алегоричен образ на модерния мегаполис изобщо, вероятно е въпрос на подход и предпочитания. Асоциациите с Лондон със сигурност са налице и специално Темза е повече от очевидна. По-интересното е, че както Елиът, така и Гео Милев независимо един от друг представят модерния мегаполис (Лондон) като алегория не просто на християнския ад, а тъкмо на Дантевия ад. Разликите, разбира се, са много. У Милев това кончето е подготвено още в самото начало на поемата: започваме от Данте, заявяваме, че днешният ад е радикално различен и – жт – пляс! – озоваваме се в мегаполиса, който именно е въпросният ад и който по-натам започва да се свързва конкретно с Лондон. У Елиът движението е обратно: пред нас внезапно израства „нереален" град, в който обаче директно е назован реален лондонски топос, а веднага след това чрез пряк цитат е внесен Дантевият интертекст, така че „нереалният Лондон" да се асоциира с Дантевия ад и всичко по-нататък да придобие такива алегорични измерения. За поемата на Гео Милев не изглежда толкова важно дали читателят ще разпознае Лондон – всъщност Курташева изтъква, че българската критика дълго време така и не го е посочила.[2] За поемата на Елиът обаче е твърде съществено плътното присъствие на Лондон, за да сработи функционалното противоречие, в което градът е описан с конкретни разпознаваеми топоси,

[2] Всъщност разчитането на адския град като Лондон се открива и у Елка Димитрова, например: „Градското пространство се конкретизира до намеци за един конкретен град – Лондон („лордове", „Темза", „кеби"). (Dimitrova, 2001, p. 107).

но при все това е „нереален“. В разпиляното, посттравматично следвоенно съзнание нереален е тъкмо живият град – много подобни са възприятията на Септимъс, героя от „Мисис Далауей“ на Вирджиния Улф, който вече действително страда от посттравматичен стрес. Пъклениятхарактер на Гео-Милевия град се преживява по друг начин: съвсем не през избледняване, а напротив, през експресивно внушената груба и сурова реалност.

Различни са не само внушенията, но и методът. Елиът, както и другаде, разчита на ерудицията на читателя, способен сам да възстанови съответния интертекст, и поема риска алюзията да остане неразчетена. Вярно е, че при публикуването на поемата той я снабдява с бележки, но и познавателната им стойност, и сериозността им остават донякъде съмнителни: това е продължаваща дискусия сред изследователите на творчеството му. Гео Милев се чувства длъжен да обясни съвсем ясно за какво говори. Разбира се, един съвсем незапознат с Дантевата поема читател би останал озадачен и от неговите препратки, но във всеки случай ще му е предоставена надеждна „карта“ на алюзиите и цитатите. Освен това в поемата на Гео Милев друг съществен транстекст освен Дантевия няма. Докато в „Пустата земя“ именно в тази част междутекстовата машина се задвижва на пълни обороти. „Разговорът“ между говорителя и Стетсън все по-видимо става изграден от цитати. И последният стих, шеговито казано, е нещо като щракване с пръсти. Ако случайно разсеяният читател не е забелязал, че си има работа с монтаж, цитираният във френски оригинал стих, който на свой ред е обръщение към читателя, би трябвало най-сетне да го просветли. Неслучайно едно от първите неща, които научава студентът, изучаващ творчеството на Елиът, е че „Пустата земя“ изобилства от цитати и алюзии. Както находчиво отбелязва един от класическите изследователи на Елиът, Хю Кенър: „Градовете се построяват с развалините на предишни градове, също както „Пустата земя“ е пострена от отломките на по-стари стихотворения.“ (Kenner, 1959, p. 160). Очевидно е, че нито в „Ад“, нито в някое друго произведение на Гео Милев можем да говорим за такова централно, структуроопределящо значение на междутекстовостта.

И все пак, колкото и много да са разликите между „Пустата земя“ и „Ад“, говоренето за тях е възможно само поради забележителното съвпадение. И двата текста работят със семантичен триъгълник „Данте-Ад-Лондон“, дори ако вътре в триъгълниците произтичат различни операции. За картографията на междутекстовостта в модернизма не е без значение фактът, че такъв семантичен триъгълник се задейства почти едновременно у двама иначе много различни поети модернисти в противоположните краища на Европа. А и сам по себе си паралелният прочит осветява съществени аспекти от начина, по който работят тези текстове.

Поемата „Ад“ е публикувана през 1925 г., но според указанието на автора ѝ е писана през 1922 г., тоест през същата година, в която излиза

„Пустата земя“ – най-напред в списанието „Крайтириън“, почти веднага след това и като отделна книга. Възниква един логичен въпрос: възможно ли е българският поет да е познавал произведението на Елиът? Образът на Гео Милев като ерудиран и страстен пропагандатор на европейския модернизъм и авангард сякаш предполага положителен отговор. И въпреки това коректният отговор е: вероятно не. Никъде в критическите текстове на Гео Милев, никъде по страниците на „Везни“ или „Пламък“ не се споменава името на Т. С. Елиът. Нещо повече: никъде не се споменават и Езра Паунд, Джеймс Джойс, Вирджиния Улф, Д. Х. Лорънс, Уиндам Луис, изобщо нито една от активните в онзи момент фигури на англоезичния модернизъм.[3] Това е само по себе си удивително. Гео Милев е добре запознат с актуалните литературни събития в Германия, Русия и Франция; също така добре запознат е и с класическата английска литература, но английският модернизъм е останал изцяло извън полезрението му. Възможно е тази липса на интерес да е свързана с едно трайно погрешно впечатление. През 1914 г. той пише от Лондон писмо до баща си, в което между другото се оплаква от състоянието на английския културен живот: „Как ли намират тия хора смисъл в живота си – пуст и лишен от всяка култура, т. е. вътрешен живот. Доколкото можах да разбера, досега модерна поезия – за която говоря аз – в Англия не съществува. Да живеят Марк Твеновите комедии!“ (Milev, op. cit., 250).[4] Истината е, че само месец по-рано излиза първият брой (от общо два) на списанието „Бласт“, ярко средище на ранния лондонски модернизъм, редактирано от Паунд и Луис. Сравнителен прочит на „Бласт“ и „Везни“ на свой ред би бил доста интересно занимание. Не е чудно, че това издание с ограничен тираж е убягнало на пристигналия от Лайпциг младеж, неразполагащ с контакти в артистичните среди на Лондон. Но Гео Милев пропуска и всичко, случило се по-нататък в английския модернизъм. От У. Б. Йейтс той „скача“ направо на антологията на Ъптон Синклер „Вик за правда“, която превежда през 1924 г. Така поне изглежда на този етап – архивът му и досега не е изцяло проучен.

Поезията на Гео Милев така или иначе остава най-междутекстово натоварената поезия в българския модернизъм. Каква е обаче мотивацията за тази подчертана междутекстовост – у Елиът и респективно у Гео Милев? В случая с Елиът тя е едновременно по-сложна и по-ясна, доколкото и неговите критически статии засягат, макар и непряко, този въпрос,

---

[3] Първото споменаване на Джойс в българската периодика е от 1927 г. във в. „Напредък“; на Лорънс и Улф – през 1931-32 г. в сп. „Българо-британски преглед“. (Rusenova, Filipova, 2000, pp. 348-352). За съжаление не разполагам с данни за първото споменаване на Т. С. Елиът, но е твърде възможно във второто списание (излизало от 1927 до 1940 година) да се среща и неговото име. Първите преводи на Елиът обаче се появяват едва през 1969 г., дело на Цветан Стоянов.

[4] В същото писмо се споделят и впечатления от Лондон, чийто отглас ясно се долавя осем години по-късно в „Ад“.

докато Гео Милев, може би донякъде учудващо, не му отделя внимание в иначе амбициозната си критическа дейност. Ключово в това отношение е навярно най-известното есе на Елиът, „Традиция и индивидуален талант“ (1919), което застъпва тези, наглед доста отдалечаващи се от естетиката на модернизма. За Елиът индивидуалният талант се осъществява най-пълно тъкмо във взаимодействието си с традицията – макар че разбирането му за традиция е доста смътно:

> Тя включва на първо място историческото чувство, което можем да наречем почти незаменимо за всеки, който би продължил да бъде поет след двадесет и петата си година; а историческото чувство включва възприятие не само за отдавнашността на миналото, но и за неговото присъствие в настоящето; историческото чувство принуждава човек да пише не просто с принадлежност към своето собствено поколение, а с усет, че цялата европейска литература от Омир насам, и с нея цялата литература на неговата страна, съществува едновременно и съставя едновременен ред. (Eliot, 1932, p. 49).

Настояването върху това „историческо чувство“ и мястото на индивидуалния талант в така създадения ред, който именно осмисля творчеството му, води Елиът до известното сравнение на твореца с веществото катализатор в химическа реакция, което произвежда мощен ефект, оставайки непроменено. Това е неговата „безлична теория на поезията“ – хвърлена ръкавица в лицето на романтическото разбиране за ролята на творческото въображение.

Всичко това действително разкрива основни противоречия в модернисткото отношение към традицията, макар че есето на Елиът не бива да се приема като програмен манифест, дори ако често е било четено именно по този начин. Хю Кенър изрично изтъква, че то е писано като провокация към читателите на списание „Егоист“ и в това си качество съзнателно хвърля твърдения, които тъкмо на тези читатели биха се видели контраинтуитивни (Kenner, op. cit., p. 112). И все пак, не можем да не се съгласим, че подобно схващане за осъществяването на поета тъкмо чрез заставането му в традицията е едно възможно обяснение за мащабната употреба на алюзии, цитати и епиграфи в поезията на Елиът. Както обобщава цитираната в началото на статията Скарлет Барън:

> Чувството на Елиът за литературата като постоянно еволюираща система, в която миналото бива променяно от настоящето не по-малко, отколкото настоящето е оформяно от миналото, е в най-чист вид интертекстуално виждане за изкуството. (Baron, op. cit., p. 78).

Докато съвсем различно изглежда разбирането на Гео Милев за ролята на индивидуалния талант. Най-категорично изразено ще го открием в краткия манифестен текст „Небето“, отново писан приблизително по същото време като есето на Елиът (1920): „Бог Аз твори нови, свои форми – художествени форми. Това е изкуството. Затова: Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.“ (Milev, op.

cit., p. 186). Колкото до традицията – в критическите статии на Гео Милев тя обикновено върви с епитета „мъртва“. Затова изглежда странно, че авторът на тъкмо такива критически текстове е и най-често цитиращият модернист в българската литература. Този парадокс навярно заслужава да се изследва по-внимателно. Тук ще се ограничим с наблюдението, че авторът на „Небето“ и авторът на „Традиция и индивидуален талант“ очевидно имат съвсем противоположни идеи за отношенията между Аз-а, традицията и творчеството. И различията им не опират до това дали Аз-ът е повелител на творбата, или само неин катализатор; Елиът и Гео Милев биха имали сериозни противоречия по въпроса доколко Аз-ът изобщо може да намери адекватно и кохерентно изражение. Цялото творчество на Елиът е пронизано от несигурност във възможността за разкриване на Аз-а – и това в известен смисъл го прави по-модерен (или постмодерен). Хю Кенър е прав, когато посочва, че в поезията на Елиът Аз-ът понякога се оказва изобщо несъществуващ: „Зад декора на самодостатъчността – подготвената усмивка, нагласената чаша – лежи Аз-ът: загадка, нерядко илюзия. Кухите хора са изцяло маски, лишени от съдържание” (Kenner, op. cit., p. 37). Гео Милев сякаш не изпитва подобна несигурност, поне в текстове като „Небето“. От друга страна, може да се твърди, че подвижната гледна точка на Поета в „Ад“, която „понякога дори прелива в своите обекти, за да се получи оная причудлива сплав, присъща на експресионизма“ (Dimitrova, op. cit., p. 109), говори за такова разколебаване. А по-нататък, при всички резерви към твърдолинейния марксистки прочит, на който е подлаган Гео Милев, не можем да не забележим, че по времето на „Пламък“ в неговото писане „Аз“ отчетливо се е заменило с „ние“ – както в поезията („Септември“), така и в публицистиката („И свет во тме светится“).[5] Елиът, от своя страна, ще търси изход от загадките на Аз-а в организираната религия. Но една от най-характерните черти на „Пустата земя“ е тъкмо преливането на различни гласове, в които често се оказва трудно да се открои определен Аз. А подобен ефект се наблюдава и в поемата на Гео Милев.

Нека уточним още един момент: бихме разбрали погрешно Елиът, ако сметнем неговото отношение към традицията и въобще към миналото за обикновено преклонение или търсене на убежище. Той се интересува от възможностите за едновременно съществуване на миналото и настоящето, така че те взаимно да си влияят: „Онзи, който е оценил тази идея за ред, за формата на европейската, на английската литература, не би намерил за нелепица това, че настоящето следва да променя миналото също така, както миналото направлява настоящето.“ (Eliot, op. cit., p. 50). Такъв ефект преследва и неговият метод в „Пустата земя“, където

[5] Традиционната теза за двата периода на Гео Милев обаче е действително пресилена: и в художествените, и в критическите му текстове се наблюдава подчертана приемственост, както убедително показват съвременните български изследователи (виж например отново Dimitrova, op. cit., pp. 71-76).

фрагментите от миналото – историческо, литературно, митологично – постоянно „стърчат“ в обърканото лутане из обезсмисления следвоенен свят. Но стърчат именно като фрагменти, които да подпират развалините. Защото в тази „пустош“ миналото може да съществува само по този начин. В своята ценна контекстуализация на Елиът Ерик Сварни прави интересна съпоставка с Валтер Бенямин, за да покаже как и у двамата тази разбита на фрагменти традиция придобива смисъл като контрапункт на настоящето:

> Но у Елиът, както и у Бенямин, макар че традицията е сведена до „фрагменти“, цитатите и литературните отпратки, прехвърлени в своята нова среда, подчертават, че тъкмо защото миналото е чуждо, неговото значение може да бъде пренесено върху настоящето... Миналото едновременно е свързано чрез тематично съприкосновение с настоящето, но и радикално разривно. (Svarny, 1988, p. 164).

И ако приемем това разбиране за миналото и за традицията като колекция от фрагменти, намираща се в динамично противопоставяне с настоящето, ще видим, че между Елиът и Гео Милев започват да се разкриват нови сходства. Българското литературознание традиционно чете позоваването на Данте в „Ад“ като разграничение, пародия, отхвърляне (виж например Sugarev, 1988, pp. 86-7), но подобен прочит сякаш подценява фундаменталното значение на тази полемична междутекстовост за поемата: без нея конструкцията на адския град би се оказала твърде „хлабава“. Да, „Ад“ експлицитно отхвърля традицията – Данте е анданте, Вергилий е лъжа – обаче в същото време се опира именно на нея в своето реторическо салтомортале, за да може да изобрази друг, съвременен „ад“. Така съвремието се осмисля чрез творческото разрушаване на една изгубила своята кохерентност традиция на „целомъдри, спокойни терцини“ и неговият адекватен израз е по необходимост накъсан и фрагментарен – „радикално разривен“, по израза на Сварни, „галоп“, в който става напълно възможно първият скок да бъде „изпреварен от втория“. В това радикално усвояване на фрагментите от миналото двете иначе толкова различни поеми още веднъж са съзвучни.

Паралелът между „Пустата земя“ и „Ад“, видян в по-широкия контекст на творчеството на Т. С. Елиът и Гео Милев, е сложен и противоречив, но във всеки случай разкрива изненадващи сходства. А тъкмо изненадващите паралели са едно важно достойнство на сравнителния прочит. Произведенията на българския модернизъм често са били четени в контекста на френския, немския и руския модернизъм – макар и по-скоро в традиционното търсене на родства и влияния, а не с разширената свобода, която предоставя на изследователя компаративистиката. Но сравнителните прочити на български и английски текстове не са толкова разпространени. В това отношение има поле за още изненади.

References

Bacon, H. H. (1958). The Sibyl in the Bottle. *The Virginia Quarterly Review.* Vol. 34, No. 2 (Spring 1958), 262-276.

Baron, S. (2019). *The Birth of Intertextuality: the Riddle of Creativity.* London and New York: Routledge.

Dimitrova, E. (2001). *Izgubenata istoria: Aspekti na mitologichnoto i istorichnoto v bulgarskata poezia ot 20-te godini na XX vek (Geo Milev, Nikola Furnadzhiev, Nikolay Liliev, Atanas Dalchev).* Sofia: Izdatelski tsentar Boyan Penev. [Димитрова, Е. *Изгубената история: Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев).* София: Издателски център „Боян Пенев“, 2001.]

Eliot, T. S. (1932). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism.* London: Methuen.

Eliot, T. S. (1963). *Collected Poems 1909-1962.* London and Boston: Faber and Faber.

Eliot, T. S. (2016). *Izbrani stihotvorenia.* Transl. Vl. Levchev. Plovdiv: Zhanet-45. [Елиът, Т. С. *Избрани стихотворения.* Прев. Вл. Левчев. Пловдив: Жанет-45, 2016.]

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.) Linkoln NE and London: University of Nebraska Press.

Kenner, H. (1959). *The Invisible Poet: T. S. Eliot.* New York: McDowell.

Kurtasheva, B. (2018). *Po raba na sravnenieto: Yavorov i Rolling Stones i drugi ne/vazmozhni intertekstove.* Plovdiv: Zhanet-45. [Курташева, Б. *По ръба на сравнението: Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове.* Пловдив: Жанет-45, 2018.]

Milev, G. (1995). *Izbrani proizvedenia v dva toma.* Vol. 1. Sofia: Hristo Botev. [Милев, Г. *Избрани произведения в два тома.* Т. 1. София: Христо Ботев, 1995.]

Protohristova, K. (1991). *Blagozvuchieto na disonansa. Opiti varhu mezhdutekstovostta.* Sofia: Sofia University Press. [Протохристова, К. *Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта.* София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1991.]

Rusenova S., Filipova, K. (2000). Prozata na modernizma. In: A. Shurbanov, V. Trendafilov (Eds.) *Prevodna retseptsia na evropeyskata literatura v Bulgaria. Vol. 1: Angliyska literatura.* Sofia: BAN. [Русенова, С. и К. Филипова. Прозата на модернизма. В: Ал. Шурбанов и В. Трендафилов, съст. *Преводна рецепция на европейската литература в България. Т. 1: Английска литература.* София: БАН, 2000.]

Sugarev, E. (1988). *Bulgarskiat ekspresionizam.* Sofia: Narodna Prosveta. [Сугарев, Е. *Българският експресионизъм.* София: Народна просвета, 1988.]

Svarny, E. (1988). *‘The Men of 1914’: T. S. Eliot and Early Modernism.* Milton Keynes: Open Univeristy Press.

ОКУДЖАВА И ПРИКАЗКАТА НА ЕКЗЮПЕРИ „МАЛКИЯТ ПРИНЦ“*

Три бележки

А. В. Кулагин

Превод от руски Денка Кръстева

OKUDZHAVA AND EXUPERY'S TALE *THE LITTLE PRINCE*

Three notes

A. V. Kulagin[1]

Trans. from Russian by Denka Krysteva[2], Shumen University, Bulgaria

Abstract: *The article reveals reminiscences from* The Little Prince*, the fairy tale by A. Saint-Exupery in the works of B. Okudzhava. They are found in the song* Night talk *(light, lamplighter, path motifs), in a series of poems related by the rose motif (the song* I am writing a historical novel*, etc.), in the fairy tale for children* Charming adventures *(a cumulative tale, characters from the animal world, auto-illustration).*

Key words: *Okudzhava, Saint-Exupery,* The Little Prince*, reminiscences, motifs*

Приказката „Малкият принц“ на Антоан дьо Сент-Екзюпери, в СССР публикувана за първи път през 1959 година в списание „Москва“ (№ 8) в превода на Нора Гал, бързо се превръща в едно от най-популярните сред съветските читатели произведения. „Печална и насмешлива“, предназначена „повече за възрастните, отколкото за децата“ (Gal', 1963)[3],

---

* Публикувано за първи път на руски език: Кулагин А. В. Словно семь заветных струн…: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна: ГСГУ, 2018, p. 98-109.

[1] Anatoly Valentinovich Kulagin is a graduate of the Kolomna Pedagogical Institute (1979) and has PhD from the Leningrad State Pedagogical Institute "A.I. Herzen" (1985); Professor at the Moscow State University for Social Sciences and Humanities (Kolomna) and Doctor of Philology. He studies problems of reception and intertextuality in the works of Pushkin and is a leading researcher of theory and history of Russian poetry and songs written and performed by authors. Prof. Kulagin studies problems of poetry as an indivisible spiritual and aesthetic system, and reveals inner connections and mutual references in works by different poets.

[2] Denka Krasteva is a Doctor of Philology, Professor of Russian Literature at the Department of Theory and History of Literature, *Konstantin Praslavsky* University of Shumen. Her main research interests comprise the history and poetry of Russian literature, cultural history of Russia, new historism and Russian literature. Email: dkristeva@abv.bg

[3] Авторът на статията А. Кулагин пояснява, че е работил с текста на първото в СССР отделно издание на приказката в превода на Нора Гал. Уточнено е, че това е бил единственият руски превод до края на дните на Окуджава, ако не се вземат под внимание фрагментите от

тя съответства и на романтическите настроения от епохата на Топенето на ледовете, и на възникналия в годините на крушение на „желязната завеса“ интерес към западната култура (романите на Ремарк и Хемингуей, картините на Пикасо и Дали, песните на Монтан...), и на вълнуващата обществото космическа тема.

Този интерес докосва и Булат Окуджава, в чиито произведения се забелязват следи от четенето на „Малкият принц“.

1

Първа такава следа откриваме в песента „Нощен разговор“ (“Ночной разговор“), датирана през лятото на 1962 година. Ще припомним, че тя е във формата на диалог между пътник и някакъв събеседник – или, според мнението на Л. А. Левина (която привлече вниманието към изпълнението на песента в смесен дует) и Д. Биков, събеседница (Levina, 2002, p. 150; Bykov, 2009, p. 421)[4]. Събеседникът или събеседницата отговоря на пътника, който разпитва за посоката на пътя „Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры“/ „Кой път да поема? Кажете ми, много ви моля“ – превод на М. Шопова, непубликуван) и го съветва да тръгне към *светлия/чистия огън* (*ясный огонь*). Третото четиристишие (куплет) звучи така:

– А где же тот ясный огонь? Почему не горит?
Сто лет подпираю я небо ночное плечом...
– Фонарщик был должен зажечь, да, наверное, спит,
фонарщик-то спит, моя радость... А я ни при чём.

(Okudzhava, 1996, p. 129)

– Къде е той? Нийде не виждам светлик засиял.
Подпирам небето вечерно цял век с рамена.
– Един фенерджия го пали, но той е заспал,
Да, той е заспал, моя радост... Аз нямам вина. [5]

приказката в превод на Хораций Велле, включени в книгата: Мижо М. Сент-Экзюпери / Пер. с фр. Г. Велле. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 367-383. При сравнението на превода на „Малкият принц“ от Нора Гал с българския превод от френски език на Константин Константинов в изданието от 1978 г. не бяха открити сериозни разминавания. Там, където има такива, и те са свързани с анализа в статията, се коментират специално.
Тук цитатите от приказката са по превода на К. Константинов (Exupery, 1978) с посочване в текста само на страницата в кръгли скоби.

[4] Л. А. Левина, която отчита жанровата традиция на страшната балада (според нея намерила отражение в „Нощен разговор“), вижда в събеседницата на героя „достатъчно опасна фигура – русалка, сирена, Лорелай. Прелъстителката, която отвлича странника към тайнствената Синя планина на Червена река...“ (Levina, 2002, p. 150). Във възприятието на Д. Биков героинята на песента е „или селянка, или ханджийка, при която той (героят – А. К.) е дошъл посред нощ“ (Bykov, 2009, p. 421). Тук и навсякъде по-нататък цитатите от научните текстове са в мой превод – Д.К.

[5] „Нощен разговор“ досега няма публикуван превод на български език. Тук и навсякъде по-нататък цитатите от стихотворенията на Окуджава са в превод на Мариана Шопова, засега непубликувани. По-нататък това няма да се уговаря, освен в специални случаи.

Източникът на мотива за *фенерджията* откриваме в текста на „Малкият принц“. Докато се мести от една планета на друга и се среща с краля, суетния, пияницата и бизнесмена, принцът попада на *чудновата* планета, където *имаше място само за един уличен фенер и за един фенерджия.* Единственият обитател на петата планета не прилича на другите персонажи.

– Може би тоя човек наистина е смешен. Все пак той е по-малко смешен от царя, от суетния, от бизнесмена и от пияницата. Неговата работа поне има смисъл. Когато запалва своя фенер, той като че създава една нова звезда или едно цветче, угаси ли фенера си – приспива цветето или звездата. Това занятие е много хубаво. То е истински полезно, защото е хубаво (50). (превод на К. Константинов)

Занаятът (според друг негов израз – *нареждането*) на фенерджията е такъв, че той гаси фенера сутрин и го пали вечер, но тъй като неговата планета от година на година се върти все по-бързо, а нареждането не се е променило, неговият труд се е превърнал в ежеминутно занимание: „Тогава - щом тя (планетата) се завърта веднъж в минутата, аз нямам и една секунда почивка. Запалвам и угасям веднъж на всяка минута!“(52)[6].

Мотивът за движението към *светлия огън* в този епизод съществува, но той е „преадресиран“ към фенерджията, който, излиза, че работи без отдих и когото Малкият принц съветва „Трябва само да вървиш много бавно, за да бъдеш винаги на слънце – та нали неговата планетка е толкова малка“ (53). От друга страна, „сизифовият труд“ на фенерджията от приказката на Екзюпери в песента на Окуджава се отнася не до *фенерджията*, а до самия лирически герой: „Сто лет подпираю я небо ночное плечом...“[7] /„Подпирам небето вечерно цял век с рамена“. Лирическите мотиви, както става ясно, претърпяват известна рокада по отношение на литературния източник. Но има още един мотив, привнесен в текста на „Нощния разговор“ от „Малкият принц“, – това е *сънят на* фенерджията. Нека напомним, че в текста на Окуджава *фенерджията е трябвало да запали светлия огън, само че фенерджията спи.* Да се обърнем към текста на Екзюпери. В отговор на съвета на Малкия принц „Трябва само да вървиш много бавно, за да бъдеш винаги на слънце“, неговият събеседник му отговаря (курсивът наш – А.К.):

– Нямам голяма полза от това – каза фенерджията. – Аз най-много обичам да спя.
– Не ти върви – каза малкият принц.
– *Не ми върви – каза фенерджията. – Добър ден. – И угаси фенера.* (53)

[6] Не е ли свързан с този епизод от „Малкият принц“ и своеобразният космизъм на „Молитвата“ на Окуджава (1964, 1965-66): „Пока Земля ещё вертится, пока ещё ярок свет...“ (Okudzhava, 1996, p.. 183) / „Дорде се върти земята и слънчев отблясък играй...“ (Okudzhava, 2004, p. 85).

[7] Любопитно е, че само година след написването на „Нощния разговор“, през 1963 година се появява песента на А. Городницки „Атланти“, където този мотив се оказва ключов и сюжетообразуващ: „Атланты держат небо // На каменных руках“ (Gorodnitskiy, 1999, p. 44) („Атлантите крепят небето на каменните си ръце“.)

С. С. Бойко интерпретира песента на Окуджава в контекста на историята - на преразглеждането от страна на поета на „комунистическата доктрина“, на преоценката на „стройната някога система с отчетлива йерархия“. Според изследователката песента „отразява преломен етап в житейските търсения. Дошло е разочарование в Целта на големия път, но скепсисът изглежда егоистичен и лицемерен, той не носи достойна алтернатива на отминалия ентусиазъм“ (Boyko, 2015, p. 11-12, 16). Струва ни се, че в тази песен дори и да има такова „идеологическо“ обвързване, то то е вписано в по-широк – ще го наречем, макар и не без патос, общочовешки – контекст. Затова ни е по-близък подходът на Л. Г. Фризман, който обърна внимание на изобилието от „въпроси без отговори“ в лириката на Окуджава, видя в тях „стилообразуваща особеност и черта на индивидуален авторски маниер“ и достигна до извода, че „именно основните въпроси на битието, въпросите за живота и смъртта, за смисъла на това, което правим, за постижимостта на щастието изначално не могат да намерят отговори“ (Frizman, 2004, p. 145)[8]. И за нас смисълът на песента „Нощен разговор“ („Ночной разговор“) изглежда свързан с вечното търсене и душевно безпокойство, с принципиалната недостижимост на последната точка... Отгласът на текста на „Малкият принц“ „работи“ в полза на такова – широко, универсално – тълкуване на песента на Окуджава, тъй като приказката на Екзюпери има откровено изразен иносказателно-алегорически смисъл („...ты навсегда в ответе за всех, кого приручил“/ „Ти ставаш отговорен завинаги за всичко, което си опитомил...“, и така нататък). Това е близко до поетиката на Окуджава, също склонен към алегоризъм: „Синият балон“ („Голубой шарик“), „Песничка за отворените врати“(„Песенка об открытой двери“), „Старото палто“ („Старый пиджак“ ...). Впрочем литературният източник на мотива за отговорността и бягането от нея в песента „Нощен разговор“ („а я ни при чём“/ „аз нямам нищо общо с това – аз нямам вина“) е отбелязан от всичките трима цитирани от нас автори (Фризман, Д. Быков, С. Бойко). Четенето на *приказката* “Малкият принц“ е могло да навее и самата приказна атмосфера на „Нощния разговор“ (мотивите за пътуването на кон, търсенето на цел, помощника...).

Завършвайки темата за *фенерджията*, ще отбележим, че и в по-късната „Песничка на фенерджиите“(„Песенка фонарщиков“), написана за мюзикъла „Златното ключе“ („Золотой ключик“) и включена във филма „Приключенията на Буратино“ (музика А. Рибников; студия „Беларусфилм“, 1975), се улавя отглас от „Малкият принц“ (и, естествено, от „Нощния разговор“). Фенерджиите в тази песен *крачат* („как вечер – мы в пути“ /

[8] Тази същността черта в поетиката на Окуджава – поставянето на „въпроси без отговор“ - интересно е обиграна от Л. Фризман в заглавието на цитираната статия: Фризман Л. *„Ах, если б я знал это сам...“: Поэзия безответных вопросов* // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1.] М.: Булат, 2004. С. 145. /*„Ах, ако можех да знам...“: Поезия на въпросите без отговор.* (Бел. на прев.)

„щом се свечери – тръгваме на път“) – може да се каже *към светлия, към чистия огън*, макар че буквално такъв израз в текста на песента липсва:

Шагаем след в след, вслед –
туда, где тень, тень, тень.
Да будет свет, свет, свет,
как будто день, день, день.

Вървим натам пак, пак, пак –
където има мрак, мрак, мрак.
Да бъде светлина –
тъй както през деня.

В „Малкият принц“ има съпоставимо „великолепно зрелище“ – редуване на появата на фенерджиите (именно в множествено число, при това като многобройно множество) от различни страни – своеобразна перифраза на смяната на деня и нощта на планетата: „Движенията на тая армия бяха отмерени, като движенията на оперен балет. Най-напред бе редът на фенерджиите в Нова Зеландия и Австралия. След като запалваха лампите си, отиваха да спят. Тогава влизаха в танца по реда си (ср. у Окуджава: „крачим пак, пак“ – бел. моя – А. К.) фенерджиите в Китай и Сибир“(58) и така нататък (благодарим на Денка Кръстева, която сподели с нас това наблюдение). В „Песничка на фенерджиите“ присъства даже познатият ни мотив за *съня* на фенерджиите: „Мы спим в дневное время, / а ночью на посту“ (Okudzhava, 1993, p. 166)[9].

Да, ние денем спим,
а нощем сме на пост.

И така, несъмненото познаване на текста на „Малкият принц“ от страна на автора на „Нощен разговор“ означава, че Окуджава е прочел приказката не в изданието от 1963 година, а в публикацията ѝ в списанието през 1959-та. Ако, разбира се, няма грешка в датировката на песента и тя е написана по-късно – през лятото, да речем не на 62-ра, а 63-та. Възможността за грешка не бива да се изключва: хронологията на песните за самиздатския том, на който се опираме (cf. Okudzhava, 1984)[10], е съставяна през 1984 г., две десетилетия по-късно. Чисто психологически е лесно да си представим такава ситуация: в ръцете на поета попада току-що появилото се отделно издание на приказката, той я чете и

[9] За историята на създаването на песните за мюзикъла „Златното ключе“ по-подр. вж. Okudhzava, 2005, p. 103-104. В интертекстуалния фон на „Нощния разговор“ и „Песничка на фенерджиите“ вероятно,се включва и приказката на Андерсен „Старият уличен фенер“, но не като непосредствен източник, тъй като в нея няма фенерджия (а само пазач), отсъства и мотивът за съня. Същото може да се каже и за приказката на Олеша „Трима шишковци“ („Три толстяка“), където мотивът за фенера се появява нееднократно. В текста на „Нощния разговор“ вече са отбелязвани и блоковски асоциации – за тях вж. Mosova, 2016, p. 51-57.

[10] Ние използвахме екземпляра на самиздатския том от личната сбирка на А. Е. Крилов.

под впечатлението на прочетеното пише своята песен. Впрочем ние също така нямаме конкретни основания за съмнения във верността на известната датировка (1962) и остава да предполагаме, че поетът е прочел публикацията в списанието не веднага, в 59-та, а три години по-късно. Или пък, че я е прочел през 59-та и я е запомнил добре. Но, по отношение на по-важното, нашето допускане не променя нищо: във всички случаи приказката на Екзюпери е известна на Окуджава при написването на „Нощния разговор“.

2

„Малкият принц“, както ни се струва, дава ключ към един от важните, устойчиви мотиви в лириката на Окуджава, който вече е привлякъл вниманието на изследователите. Става дума за мотива за розата, превърнал се в обект на внимание в серия от статии на М. А. Александрова. Изследователката разглежда стихотворения, написани в различно време и с разнообразно лирическо съдържание, и разкрива поетическата многозначност, символичност на този мотив: отбелязва неговия мортален подтекст в стиховете за войната, неговия „арбатски“ (автобиографичен) характер, асоциациите на розата с темата за творчеството (песента „Аз пиша исторически роман“ / „Я пишу исторический роман“ и други стихотворения) (cf. Aleksandrova, 2006; Aleksandrova, 2006a; Aleksandrova, 2007).

Между другото, розата е символически лайтмотив и в приказката на Екзюпери. На планетата на Малкия принц, където „имаше съвсем простички цветя, само с един ред листца“, веднъж се появи „стръкче, което не приличаше на другите стръкчета“, което

> скоро спря да расте на височина и почна да си приготвя едно цветче. Малкият принц, който присъствуваше, когато храстчето си сложи една грамадна пъпка, усещаше, че от нея сигурно ще излезе някакво чудесно видение, но цветчето продължаваше и продължаваше да се гизди, прикътано в своята зелена стая. То грижливо подбираше своите бои. То се обличаше бавно, то оправяше едно по едно своите листца. <...> Така то много скоро го измъчи със своята суетност, в която имаше и малко подозрителност (32-33; курсивът наш – А. К.)

От този момент в душата на Малкия принц възниква романтическият култ към розата – прекрасно цветче с „труден характер“. Тя се „бои от теченията“, планетата на Малкия принц ѝ изглежда „много неуютна“. Но, когато признава любовта си към Малкия принц преди неговото странстване, цветето от гордост „не искаше той да види, че то плаче. То беше много гордо цветче...“ (38). Мислите за розата го съпровождат през цялото време на неговото пътуване – буквално до фразата в разговора с Лисицата „Аз съм отговорен за моята роза...“ (72), повторена по-късно почти дословно, преди доброволно той да напусне земния живот. И даже на последната страница отново става дума за нея: „Погледнете небето. Попитайте се: овцата изяла ли е или не цветчето? И ще видите как всичко се променя...“ (88)

Веднага ще отбележим отзвука на подчертаните от нас думи в цитата от „Малкия принц“ в песента на Окуджава „Аз пиша исторически роман“ / „Я пишу исторический роман“, 1975; (курсивът наш – А.К.):

В склянке тёмного стекла
из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо. <...>
И пока ещё жива
роза красная в бутылке... (Okudzhava, 1996, p. 295)[11]

Във бутилка с вид чудат,
явно от чужбинско пиво,
роза с тъмноален цвят
кипреше се горделиво. <...>
И дорде живее с нас
още розата червена...

Ще отбележим, че и при двамата автори розата е олицетворена. Не считаме, че тази възможна реминисценция непременно предполага препрочитане от страна на Окуджава на „Малкият принц“, преди да напише песента (макар че е възможно). Достатъчно е, че някога този образ е привлякъл вниманието на поета и е останал в неговата читателска памет, а после, в нужния момент, е оживял и се е оказал на повърхността. В полза на възможен диалог говори и ироническият оттенък на мотива за розата при двамата автори, постигнат за сметка на известното, нелишено от ирония, снизяване. В приказката на Екзюпери розата е заплашена от това да не бъде изядена от овцата; в песента на Окуджава „ефектът на снизяване“ се постига чрез съседството на мотива за розата с мотива за „бутилка с вид чудат, явно от чужбинско пиво“ / „склянка тёмного стекла из-под импортного пива“, в която сега е романтическото цвете. Неговият живот също е несигурен: „И дорде живее с нас/ още розата червена...“ / „и пока ещё жива роза красная в бутылке...“

И в други стихотворения за розата на Окуджава това прекрасно цветче символизира не само красотата на битието, но и неговата крехкост и мимолетност. Такава е розата в стихотворението „Изселен от Арбат съм...“ / „Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант...“ (1982; на слушателите на барда то е известно като песента „Плач по Арбат“ / „Плач по Арбату“, във важния за поета „арбатски“ лирически контекст:

[11] С оглед на акцентираните от А. Кулагин образи на *живата роза*, на нейната *гордост* и тяхното отсъствие на съответните места в превода на Константин Константинов ще припомним използвания от автора на статията превод на Нора Гал: „Скоро оказалось, что красавица горда и обидчива, и Маленький принц совсем с нею измучился“ (29) / „Скоро се оказа, че красавицата е *горда* и обидчива и Малкият принц съвсем се измъчи с нея“ – Д.К.; “Взгляните на небо. И спросите себя: “*Жива* ли та роза или её уже нет? Вдруг барашек её съел?” И вы увидите: всё станет по-другому...” (91)/ „Попитайте се: *Жива* ли е тази роза или вече я няма? Да не би овцата да я е изяла?“ – Д.К.

Без паспорта и визы, лишь с розою в руке
слоняюсь вдоль незримой границы на замке
и в те, когда-то мною обжитые края
всё всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я <...>
Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся...
Заледенела роза и облетела вся. (Okudzhava, 1996, p. 377-378)

И без паспорт и виза, червена роза взел
обхождам с тиха стъпка граничния предел:
току зад него почват места, които знам
и аз се вглеждам, вглеждам, вглеждам все натам. <...>
Арбатски емигрант съм. И нося кръст нечут...
Повяхна мойта роза, пронизана от студ.“ (Okudzhava, 2004, p. 46)

В анализа на това стихотворение М. А. Александрова споменава като възможен литературен предтеча на лирическия герой „бедния принц на Андерсен, чието фамилно достояние се състои от истинска роза и жив славей“ (Aleksandrova, 2006a, p. 70). Става дума за приказката „Свинарчето“. Струва ни се, че не по-малко право за тази роля има и друг принц – от друга литературна приказка (възможно е впрочем и тя самата да е възникнала под влияние на приказката на Андерсен).

Текстуалните заемки от „Малкият принц“ в лириката на Окуджава позволяват да се предположи общо влияние на френската приказка – по-точно на нейния превод на руски – върху стила на поета. Изследователите неведнъж отбелязват характерните „вежливи“ обръщения на лирическия герой към адресата на изказването, към някакъв условен събеседник (може да се каже – към читателя и слушателя), но при това звучащи обикновено в множествено число, както трябва да бъде в разговор на интелигентни хора: *извинете / извините; моля ви, влезте, не чакайте / заходите, пожалуйста; изтрийте си краката / вытирайте ноги; нищо, че сме непознати / ничего, что мы чужие.* Те са един от любимите на поета стилови похвати и придават на неговото творчество оттенък на доверителност и откровеност[12]. Това се усеща и в „Нощен разговор“: „Скажите мне, будьте добры; Скажите, пожалуйста, как мне проехать туда?“ / „Кажете ми, много ви моля; Кажете ми, моля ви, как да отида дотам?“ Между другото, в текста на „Малкият принц“ изрази от този тип се срещат постоянно: „Моля... нарисувай ми една овца!“ (13) / “Пожалуйста... нарисуй мне барашка...“ (9); „Моля да ме извините“ (32); „Бъдете добър...“ / „Прошу извинить“; „Будьте так добры...“ (29); „Де ще

[12] За тази особеност на стила на поета не просто като за даденост и като за белег на „доверителност“, но в контекста на неговия поетически свят и във връзка с присъщите му „етикетни формули“ и „театралност в поведението на героя“ (cf. Sviridov, 2007, p. 345). Ще припомним, че именно в годината на написване на „Прелестни приключения“ този маниер на Окуджава стана обект на упрек от Ст. Куняев, който видя в това опит за „замяна на пустотата“ (виж републикуваната статия на Куняев „Инерция аккомпанемента“ (Krasuhin, 2012, p. 151).

ме посъветвате да отида?“ (58) / „Куда вы посоветуете мне отправиться?“ (56); „Ах, извинявай“ (66) / „Ах, извини“ (65); „Моля ти се … опитоми ме!“ (68) / „Пожалуйста… приручи меня!“ (67). Поздравът „Добър ден“ звучи от устата на Малкия принц при срещата с едва ли не всеки персонаж в приказката. „Вежливият“ стил, разбира се, се проявява в поезията на Окуджава и преди той да прочете „Малкият принц“ – тоест преди 1959 година (например, в стихотворението „Крал“ / „Король“; същото – „Песничка за Льонка Корольов“, 1957), но приказката на Екзюпери като важен литературен прецедент е могла да усили тази стилистична линия в творчеството на поета.

3

В творческото наследство на Окуджава има произведение, за което априори може да се предположи, че има връзка с „Малкият принц“ заради неговия жанр. Става дума за прозаическата приказка „Прелестни приключения“ / „Прелестные приключения“, написана през 1968 година, издадена за първи път през 71-ва година в Тбилиси и по-късно, през 75-та, преиздадена в Тел-Авив. Първото московско – и последно прижизнено – издание е осъществено едва през 1993 година. В телавивското издание са включени автоилюстрации на Окуджава. Т. И. Кондратова, автор на специална статия за „Прелестни приключения“, отбелязва, че самото обръщане на писателя към автоилюстрациите съответства на формулирания от К. Чуковски принцип на графичността (нагледността) на детската литература и дава пример с епизод именно от „Малкия принц“. В този епизод авторът–разказвач рисува змията боа, „та да могат възрастните да разберат. На тях винаги трябва да им обясняваш“ (12) (cf. Kondratova, 2005, p. 290). Без да си поставя специални извороведски задачи, изследователката се ограничава с това наблюдение. Ролята на „Малкият принц“ в творческата история на „Прелестните приключения“ ни се струва много важна, дори първостепенна. Ще поясним.

На първо място – илюстрациите, за които вече стана дума. Сент-Екзюпери сам създава рисунки за своята приказка. Същото прави и Окуджава, – видимо, вдъхновен от примера на френския писател. Нещо повече, в двете приказки е пресъздаден самият процес на рисуване. При Екзюпери във вече споменатия епизод авторът рисува боа, която е погълнала своята жертва – отначало в един вариант, после в друг. По-надолу в текста, вече с четири опита, рисува овца. Нещо подобно има и в „Прелестните приключения“: отрицателният персонаж на име Непоносим Досадник КаруД (тоест – Дурак), който като настоява за това, че героите на приказката трябва да мислят и да правят *едно и също нещо*, „ни хвана и започна да ни съединява. Отначало така, после и така, и накрая така…“ / „схватил нас и стал соединять. Сначала так, потом ещё так, и наконец так…“. В телавивското издание това място е било илюстрирано с няколко авторски рисунки, изобразяващи процеса на

„съединяване“ на героите; те са възпроизведени в посмъртното издание на приказката през 2005 година (Okudzhava, 2005, p. 67-68). Тоест – двете приказки са съпоставими не само заради авторските илюстрации, но и заради тяхната своеобразна „интерактивност“.

На второ място, виждаме влиянието на „Малкия принц“ в избора на персонажи от животинския свят. В двете приказки има, разбира се, традиционни приказни персонажи (Лисицата при Екзюпери, Самотният Коварен Вълк при Окуджава), но има и неочаквани, при това именно те съвпадат. Първо, в самото начало на приказката на френския писател (ще припомним още веднъж) става дума за змията боа, която авторът рисува; по-нататък ключова (кулминационна) роля в сюжета ще изиграе змията, много могъща, тъй като всеки, когото досегне, го възвръща на земята, от която е дошъл, и обещаваща да помогне на Малкия принц, ако много му домъчнее за неговата планета. Това е перифраза на смъртта. Накрая така и става при „скривана“ от автора договореност между Малкия принц и змията. Змията, макар и да е зла, тук е помощница, даваща възможност на малкия герой, по неговия израз, „да се освободи от своята обвивка – стара, изпразнена черупка. В това няма нищо тъжно...“ (85). Змия – а именно Нашата Добра Змия – има и в „Прелестни приключения“. Овцата, която авторът рисува за Малкия принц в началото на приказката на Екзюпери, предхожда героя на Окуджава на име Крег Кутенейски Овен. Това животно и името му, разбира се, са пряко заимствани от Окуджава от повестта на Ърнест Томпсън Ситън „Крег – кутенейският овен“ (Bykov, 2009, p. 593), но все пак текстът на американския писател не е приказка, а повест за животни; а в приказния контекст появата на овена е могла да бъде навеяна именно от „Малкия принц“ на Екзюпери. Струва ни се, че двата източника в този случай „не си пречат“. В своята приказка Окуджава превръща в постоянни спътници на главния герой животните, които в текста на Екзюпери се появяват епизодично.

На трето място: двете приказки са съпоставими сюжетно-композиционно. В „Малкият принц“ се долавя своего рода кумулативност – натрупване на еднотипни ситуации, когато главният герой попада на различните планети една след друга (за това вече стана дума по-горе във връзка с образа на фенерджията). Но аналогичен похват е използван и в „Прелестни приключения“. Употребата на множествено число в заглавието ни насочва към такава композиция, и наистина, в сюжета едно след друго се случват „приключения“, при това у читателя остава впечатление за произволност на тяхното редуване: би могло в началото героите да се сблъскат с Голямата Земна Пчела, а след това с Железните бръмбари (както всъщност е в приказката), а може и да е обратно. Както отбелязва Д. Биков, „в сюжета няма никаква логика“; тя, впрочем, се състои в това, че „всякакви произшествия трябва да се възприемат спокойно, без почуда, да бъдем верни на себе си и на приятелите си, да не се боим от никого...“ (Bykov, 2009, p. 594). Произволността в редуването

на епизодите се усеща и в приказката на Екзюпери. „Прелестните приключения“, както и „Малкият принц“ завършват със ситуацията на завръщането, с чувство, пропито от тъга и съжаление: и Крег и Гридиг се завръщат към своя живот сред природата (Крег в планината, а Гридиг – сред морето). „Сбогом, приятели, – казва последният. – Аз ви обикнах много, но вече ми е време да се връщам“ (Okudzhava, 2005, p. 75). Ще припомним една от последните фрази на Малкия принц: “И аз също тъй днес се връщам в къщи…“ (82)

На четвърто място, в двете приказки детската непосредственост тържествува над ограничеността на „възрастните“. Разказвачът в приказката на Екзюпери е „несъстояло се дете“. Някога, в неговото детство, възрастните го посъветвали да „не рисува змиите боа“, а „да се занимава с география, с история, със смятане и с граматика“; в резултат на това „още шестгодишен <…> се отказва от великолепното поприще на художник“ (12). Това е казано с явно съжаление. На нали малкият визави на разказвача „не знаеше, че за царете светът е много опростен. Всички хора са им поданици“ (39). Оказва се, че „опростеното“ виждане на света е признак на възрастния човек, а детето, напротив, притежава способност да вижда сложността, тоест то превъзхожда възрастния. След като се среща със суетния човек, който счита, че той „на цялата планета <…> е най-хубавият, най-добре облеченият, най-богатият и най-умният“ (44), Малкият принц недоумява какъв смисъл има всичко това, ако на тази планета няма никой друг. “Възрастните хора са наистина много чудновати”, – каза си скромно той, през време на пътешествието си“ (45). Тази *простодушна* детска мисъл варира в приказката много пъти и разказвачът се присъединява към нея. В „Прелестните приключения“ пък, според Т. И. Кондратова, „се проявява типът детско съзнание, когато детето дотолкова е уверено в себе си, в собствените си сили, че всяка трудност му изглежда преодолима“ (Kondratova, 2005, p. 297). В дадения случай става дума за епизода, когато героите побеждават Непоносимия Досаден КаруД, но такива са и другите епизоди – например, избавлението на героите от великаните, които са се събрали, за да ги изгорят на огън и са се изплашили от появата на Морския Гридиг с Нашата Добра Змия на шията. При това и Гридиг се страхува от великаните, но приятелите „трябва да се спасят“ и той ги спасява. Разказвачът предава това с простодушна интонация, сякаш сам той има детски поглед към света:

– Нима ще ни пекат на огън – ужасен попита Крег.
– Разбира се – отговорих аз. – Загубени сме.
– Неужели они нас будут жарить – спросил Крэг с ужасом.
– Конечно – ответил я. – Мы пропали (Okudzhava, 2005, p. 45).

Така невъзмутимо може да се отговаря само в случай, ако ти, въпреки смъртоносната опасност, си уверен, че всичко ще се размине. И то се разминава. По този начин тържеството на „детското“ над

„възрастните“ и в двете приказки е в голяма степен благодарение на фигурата на героя-разказвач (или автора-разказвач): в неговото съзнание е и границата между грешното „на възрастните“ и вярното „детско“ разбиране на живота.

Нашите бележки са първи подстъп към темата „Окуджава и Екзюпери“. Не изключваме, че коментаторите на произведенията на Окуджава ще открият в тях незабелязани досега реминисценции от „Малкият принц“ или други произведения на френския писател, и ще представят по-дълбоко ниво на приемственост и съпоставимост.

References

Aleksandrova, M. A. (2006). *O stihotvorenii Bulata Okudzhavy "Iz frontovogo dnevnika".* Hudozhestvennyy tekst i kul'tura: Materialy Shestoj mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii. Otv. za vyp. V. V. Kudasova. Vladimir: VGPU, 2006, 155-160. [Александрова, М. А. *О стихотворении Булата Окуджавы „Из фронтового дневника“.* Художественный текст и культура: Материалы Шестой междунар. науч. конф. Отв. за вып. В. В. Кудасова. Владимир: ВГПУ, 2006, 155-160].

Aleksandrova, M. A. (2006a). „... Lish' s rozoyu v ruke": ob odnom motive v lirike Okudzhavy. *Grehnyovskie chteniya*: Sb. nauch. trudov. Vyp. 3. Otv. red. I. S. Yuhnova. Nizhniy Novgorod: NNGU, 65-72. [Александрова, М. А. „...Лишь с розою в руке“: об одном мотиве в лирике Б. Окуджавы. *Грехнёвские чтения*: Сб. науч. трудов. Вып. 3. Отв. ред. И. С. Юхнова. Ниж. Новгород: ННГУ, 2006, 65-72].

Aleksandrova, M. A. (2007). Poet i roza: k teme tvorchestva v lirike Bulata Okudzhavy. *Golos nadezhdy.* Vyp. 4, 319-335. [Александрова М. А. Поэт и роза: к теме творчества в лирике Булата Окуджавы. *Голос надежды*. Вып. 4, 2007, 319-335].

Boyko, S. (2015). "- Ty chto poteryal, moya radost?.." Nochnoy razgovor na perelome, ili Poetika mnogoznachnyh slov. *Golosa: Sb. statey k 60-letiyu Andreya Krylova*. M.: Bulat, 10-18. [Бойко С. „ – Ты что потерял, моя радость?..“ Ночной разговор на переломе, или Поэтика многозначных слов. *Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова*. М.: Булат, 2015, 10-18].

Bykov, D. (2009). *Okudghava*. M.: Molodaya gvardiya. [Быков, Д. *Окуджава*. М.: Молодая гвардия, 2009.]

Frizman, L. (2004). "Ah, esli by ya znal eto sam...": Poeziya bezotvetnyh voprosov. *Golos nadezhdy: Novoe o Bulate Okudzhave.* [Vyp. 1.]. M.: Bulat, 141-145. [Фризман, Л. „Ах, если б я знал это сам...“: Поэзия безответных вопросов. *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. [Вып. 1.] М.: Булат, 2004, 141-145.]

Gal', N. (1963). Antuan de Sent-Ekzyuperi / Sent-Ekzyuperi, A. *Malen'kiy prints*/ S ris. avtora; Per. s fr. N. Gal'. M.: Molodaya gvardiya, 94-95. [Галь, Н. Антуан де Сент-Экзюпери / Сент-Экзюпери, А. *Маленький принц* / С рис. автора; Пер. с фр. Н. Галь. М.: Молодая гвардия, 1963, 94-95].

Gorodnitskiy, A. (1999). *Na materik*: *Pesni*. M. [Городницкий, А. *На материк: Песни*. М., 1999.]

Kondratova, T. I. (2005). "...I nasha zhizn' budet imet' smysl": O detskoy knige Bulata Okudzhavy "Prelestnye priklyucheniya". *Golos nadezhdy: Novoe o Bulate Okudzhave.* Vyp. 2/ Sost. A. E. Krylov. M.: Bulat, 285-297. [Кондратова, Т. И . "...И наша жизнь будет иметь смысл": О детской книге Булата Окуджавы "Прелестные приключения". *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. Сост. А.Е. Крылов. М.: Булат, 2005, 285-297].

Krasuhin, G. (2012). *Portret schastlivogo cheloveka.* M.: Bulat. [Красухин, Г. *Портрет счастливого человека*. М.: Булат, 2012.]

Levina, L. A. (2002). *Grani zvuchashchego slova: Estetika I poetika avtorskoy pesni.* M.: Neft' I gaz. [Левина, Л. *А. Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни*. М.: Нефть и газ, 2002.]

Mizho, M. (1963). *Sent-Ekzyuperi* / Per. s fr. G. Velle. M.: Molodaya gvardiya. [Мижо М. *Сент-Экзюпери* / Пер. с фр. Г. Велле. М.: Молодая гвардия, 1963.]

Mosova, D. V. (2016). *Blokovskaya traditsiya v lirike Bulata Okudzhavy*: Diss. ... kand. filolog. nauk. Nizhniy Novgorod. [Мосова Д. В. *Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы*: Дисс. ... канд. филолог. наук. Ниж. Новгород, 2016.]

Okudzhava, B. (1984). *Sobranie sochineniy*: [V 11 tomah]. M. (napechatano na mnozhitel'noy tehnike). [*Окуджава Б.* Собр. соч.: [В 11 т.] М., 1984. (напечатано на множительной технике)]

Okudzhava, B. (1993). *Milosti sud'by.* M.: Moskovskiy rabochiy. [Окуджава Б. *Милости судьбы*. М.: Моск. рабочий.]

Okudzhava, B. (1996). *Chaepitie na Arbate: Stihi raznyh let.* M.: PAN. [Окуджава Б. *Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет.* М.: ПАН.]

Okudzhava, B. (2004). *Fransoa Viyon.* (Trans. Ivan Nikolov). In Bulat Okudzhava. *Arbat, moy Arbat.* Sofia: Zahari Stoyanov. [Окуджава, Б. *Франсоа Вийон*. (Прев. Иван Николов). В: Булат Окуджава. Арбат, мой Арбат. Издателство „З. Стоянов", С., 2004.]

Okudzhava, B. (2005). *Prelestnye priklyucheniya:* Skazka/ Ris. avtora. M.: Fond Bulata Okudzhavy; Vadim Sinema, 2005. [Окуджава Б. *Прелестные приключения:* Сказка / Рис. автора. М.: Фонд Булата Окуджавы; Вадим Синема, 2005.]

Okudzhava, B. (2005a). Tri intervyu dlya Tbilisskogo radio [Besedoval] A. Belyavskiy; Podgotovila k pechati T. Subbotina. *Golos nadezhdy.* Vyp. 2, 89-108. [Окуджава, Б. Три интервью для Тбилисского радио [Беседовал] А. Белявский; Подготовила к печати Т. Субботина. *Голос надежды*. 2005, Вып. 2, 89-108.]

Sviridov, S. V. (2005). Poeticheskie konstanty Okudzhavy. *Golos nadezhdy: Novoe o Bulate* [Vyp. 4]/ Sost. A. E. Krylov. M.: Bulat, 336-348. [Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы. *Голос надежды: Новое о Булате* [Вып. 4.] / Сост. А. Е. Крылов. М.: Булат, 2007, 336-348.]

РАЗРУШЕНИЕ РОДОВОГО КОСМОСА В БОЛГАРСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ ВТОРОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА

Данута Шимоник

DESTRUCTION OF THE ANCESTRAL SPACE IN BULGARIAN AND RUSSIAN LITERATURE IN THE SECOND DECADE OF THE 20th CENTURY

Danuta Szymonik[1], Franciszek Karpiński Institute of Regional Culture and Literary Research, Siedlce, Poland

Abstract: *The subject of this article is the study of some aspects of the ancestral space in Bulgarian and Russian literature in the second decade of the 20th century. In the works selected for interpretation a lot of similarities were found, which is due both to genre features, as well as a certain commonality of cultures. In addition, the works analysed in the study relate to the turning points in the history of the Bulgarian and Russian peoples. The analysis of the aesthetic techniques in the selected works indicates a change in the function of individual elements in the subsequent artistic realizations which allows us to conclude that in this genre there is a mixture of features of numerous genre varieties: common public, historical, autobiographical, psychological, and other subgenres.*

The main emphasis in the given article falls, however, on the identification of the main causes of the ancestral space destruction. This problem is considered in the context of mythography as well as widely understood cultural, social and tribal traditions, which suffered a clear disintegration at the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

Key words: *family novel, ancestral space, Elin Pelin, I. Bunin, M. Gorky, Ivan Volnov, Ivan Rukavishnikov*

Тема распада родового космоса оказывается особо актуальной в европейской литературе первых двух десятилетий XX века, что свидетельствует о замеченной Клео Протохристовой „интеграции литературной деятельности в социальной системе“, в ее исследовании „литературных годов“ (Protohristova, 2010, p. 327). С этой точки зрения знаменательно совпадение времени появления повести Елина Пелина „Гераците“/ „Гераки“ в 1911 г. (хотя она была опубликована перед этим в журнале „Художник“ в 1904 г.), повести И. Бунина „Деревня“ в 1910 г., романа М.

[1] Prof. D. Szymonik, PhD., is a lecturer in Russian Literature at Francis Karpinski Institute for Regional Culture and Literary Studies in Siedlce, Poland (Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego). Her research interests are in the sphere of comparative literature, history and poetics of Russian literature. Email: d.szym@op.pl

Горького „Жизнь Матвея Кожемякина“ в 1911 г., романа И. Вольнова „Повесть о моей жизни“ в 1912-1914 г.г. и романа И. Рукавишникова „Проклятый род“ в 1911-1912 г.г. Хотя упомянутые произведения отличаются в жанровом отношении (повести, романы) все они ставят и интерпретируют одну и ту же проблему. На отличие жанровой модели повести от модели романа указывает Никола Георгиев в своем анализе повести „Гераки“ (Georgiev, 1978). Литературовед упоминает совпадение во времени опубликования повести Елина Пелина и романа Т. Манна „Буденброковы“ 1901 г. на тему истории семьи, но подчеркивает различия между произведениями: “Совпадение явно случайное и глубоко показательное как своими сходствами, так и различиями, определяющими „Буденброковы“ как роман, а „Гераков“ как повесть“ (Georgiev, 1978). Что касается сопоставления повести болгарского писателя с произведениями русских писателей, стоит обратить внимание на то, что обычно исследователи творчества Елина Пелина открывают в нем связи с произведениями русской литературы – Тургенева, Чехова (как контактологические, так и типологические). В данном случае произведение Елина Пелина появляется раньше романов упомянутых русских писателей (его опережает на год только повесть И. Бунина), что снимает вопрос о влиянии.

Жанр семейного романа, недооцениваемый, как нам кажется, отличается большими эстетическими, познавательными и воспитательными ценностями. Используя достижения многих типов и жанровых разновидностей, как на уровне содержания, так и формы, семейная сага вникает в экзистенциальные и онтологические проблемы самой маленькой общественной ячейки, какой является семья. Кроме того, она запечатлевает национальные и культурные свойства того географического пространства и реалий, с какими был связан автор. Несмотря на то, что семейный роман воплощает в конвенциях реализма общественно-экономические процессы, он отсылает своей интерпретацией определенных мотивов, топосов и хронотопа к мифологическим и библейским архетипам.

Проблема экзистенции родового космоса появляется уже в мифах, в „Илиаде“ и „Одиссее“, а также в Библии. В названных текстах выступают такие литературные мотивы, как возвращение домой мужа и отца, уход сына из дома, супружеская верность или неверность. Эти мотивы являются составными художественной конструкции многих субжанров, однако в семейном романе они играют главенствующую роль. Интерпретация литературных текстов, тяготеющих в сторону рассматриваемого жанра, всегда была связана с такими не литературоведческими науками, как: история, социология, философия, политика и психология. В свою очередь философская и социологическая мысль о семье чаще всего развивалась на основе рефлексии о литературе, в частности рефлексии о произведениях, представляющих семейные проблемы. Следует отметить, что комментирование жанровых свойств семейного романа проводилось

на разных структурных уровнях, в зависимости от направлений ведущей теоретической мысли эпохи. Семейные проблемы и конфликты стали основой действия и сюжета античной трагедии. Обратил на это внимание Аристотель в своей „Поэтике". (Arystoteles, 1983, p. 31, 42). Некоторые компоненты семейного романа можно найти в произведениях разных эпох и народов, ибо цивилизация всегда опиралась на семью и трудно без неё представить себе развитие истории человечества (see Delumeau, Roche, 1995).

Нелегко определить время сформирования жанра семейного романа. С одной стороны семейный сюжет нашёл отражение в мифах разных народов и в Библии, с другой стороны, черты этой жанровой разновидности формируются, как можно предполагать, в эпоху Ренессанса. Первым такого рода текстом был роман Франсуа Рабле „Гаргантюа и Пантагрюэль". Эту мысль подтверждает Доминик Шенез в своём лексиконе „Выдающиеся романы мировой литературы" (Szenes, 1994, p. 26). На тему организации родового космоса и романного действия писал Михаил Бахтин в книге „Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса" (Bahtin, 1965, pp. 447-451).

Говоря о русской литературе, мы не должны забывать о том, что с самого её начала до XVIII века на домашнюю жизнь, семейные отношения и способ воспитания детей и молодёжи оказывали влияние такие произведения, как: „Поучение Владимира Мономаха, Слово о полку Игореве", а прежде всего, „Домострой". Эти проблемы рассматривает Йост Ван Баак, который предлагает семиотическую интерпретацию мифа дома в русской литературе. Голландский учёный пишет:

> В поисках функции мифа дома в русской культурной истории на самом глобальном уровне мы встречаем по крайней мере два амбивалентных образа (...) „Домострой" и „Окно в Европу". В случае „Домостроя" мы имеем дело с представлением о предельной стабильности патриархальной, вертикальной модели мира, унаследованной от Византии (по порфироносной традиции), пережившей травму татарского ига, и нашедшей выражение в централизме Московского государства.
>
> Во втором случае („Окна в Европу"), миф дома обнаруживаем метонимически в виде окна в российском доме, символизируемом созданием Петра Первого – городом Санкт-Петербургом (Van Baak, 1994, p. 28).

В концепции Ван Баака, двум разным моделям дома соответствуют отдельные типы семейных отношений. В первом случае речь идёт о модели патриархальной семьи, основанной на полной отцовской власти, во втором – имеется в виду модель семьи, которая меняется под влиянием петровских реформ. Как утверждает польский исследователь Богуслав Муха, новаторские бытовые тенденции способствуют эмансипации русской женщины (Muha, 2002, p. 84).

С большой остротой семейная проблематика звучит в XIX веке, когда можно уже выделить жанровые черты семейного романа. В первой половине XIX века разные семейные структуры представляют произведения Пушкина и Грибоедова. Об особой роли семьи в семиотическом плане русской культуры свидетельствуют работы Юрия Лотмана на тему „Евгения Онегина“ (Lotman, 1966, Lotman, 1983).

На основании изученных работ можно сделать вывод о том, что семейная модель в России меняется в зависимости от исторических, бытовых и культурных обстоятельств. Похожие процессы происходят в Болгарии. В болгарской, как и в русской литературе начала XX века, более или менее последовательно, отражаются „палящие проблемы и противоречия эпохи“ (see Jasiński, 1981, p. 99), хотя и в творческом замысле авторов они составляют, прежде всего, фон для презентации разных семейных укладов, опирающихся на традиционные ценности, такие как супружеский союз, кровная связь и родовая собственность. Нарушение, даже одной из них, может разрушить не только родовой космос, но и значительно повлиять на судьбы обществ и государств. Мифология и история человечества изобилуют примерами отрицательных последствий, вытекающих из нарушения традиционных моральных норм. Незря статьи в сборнике „Дом и път“ („Дом и дорога“), посвященном памяти Т. Жечева и исследующие художественные модели дома и дороги в болгарской литературе, часто отсылают к мифологии – прежде всего к мифу об Одиссее (учитывая книгу Т. Жечева „Митът за Одисей“/„Миф об Одиссее“) (Zvezdanov, 2001).

В греческой мифологии прокляты и изгнаны из родного дома два сына Пелопса Артей и Фиест за убийство их сводного брата – Хрисиппа. Это преступление даёт начало следующим злодеяниям против принципов семейно-родовой морали: Фиест нарушает супружеский узел Артея, который, в свою очередь, мстит брату. Жестокая месть не обходит также самого Артея. Тяжёлыми последствиями обременено преступление против кровной связи в известном мифе об Эдипе.

Исходя из данной мифологической рефлексии, целесообразно предпринять интерпретацию славянского семейного романа и повести на семейную тему, перенеся акцент с исторического и общественного контекста на упомянутые выше архетипы как воплощение универсальных проблем. В социологическом ключе долгое время проводилась интерпретация повести болгарского автора Елина Пелина „Гераки“ („Гераците“, 1911), в которой учёные видели явное осуждение рождающегося капитализма. С похожей ситуацией имеем дело в „Предисловии“ к польскому изданию двух повестей Пелина – „Гераки“ и „Земля“ – в котором помещена следующая констатация по поводу первой повести: „Елин Пелин показывает трагедию деревенского патриархального быта, который нарушен вторжением капитализма, с жадностью, эгоизмом и бесцеремонностью его представителей“ (Elin Pelin, 1949, p. 7 – пер. мой – Д. Ш.).

Этот подход преодолевается как в польской, так и в болгарской литературной критике в 70-ые – 90-ые годы XX века. Новые интерпретационные решения дают возможность проникнуть в специфику болгарского семейного уклада. Н. Георгиев анализирует противопоставление мифологического времени и истории в художественном времени повести, обращая внимание на грамматику текста: употребление глагольной формы имперфекта как знака повторяемости, круговорота в мифологическом образе мира. (Подобный повествовательный прием открываем в повести Гоголя „Старосветские помещики“, в которой писатель использует грамматические средства русского языка – глаголы со значением повторяемости и наречий „всегда“, „обычно“.) Литературовед не только показывает противопоставление в ценностном отношении мифологического времени как воплощения гармонии и устойчивости рода историческому времени, но открывает и двойственность патриархальной модели: сохранение морали средствами „сильной руки“, строгости и подчинения, превращение положительных качеств старшего поколения (трудолюбие, бережливость Йордана Герака) в отрицательные (гипертрофированная скупость, трудолюбие, вытесняющее человечность у Божана) (Georgiev, 1978). Другой литературовед – Добрин Добрев – демонстрирует в своем анализе повести Елина Пелина инструментарий мифопоэтического подхода. Д. Добрев также, как и Н. Георгиев, указывает на нарушение мифологического времени: „Смерть бабки Марги означает конец *мифологического времени* рода Гераков и с нее начинается грустная *история* этого рода“ (Dobrev, 2000; пер. и курсив мои – Д. Ш.). В мифопоэтическом ракурсе раскрыта сакральность пространства дома Гераков. Приведем отрывок из текста повести, который содержит значение сакральности:

> Неговата голяма и бяла къща, в която живееше многолюдното му семейство, беше на лично място сред селото, виждаше се отдалече и отдалече личеше, че е чорбаджийска. Всред широкия двор, в който можеше да се смести една махала и който околовръст бе ограден като кале с бели зидове, се издигаше високо и право като стрела самотен кичест бор – единственият бор в цялата околия. Той бе донесен като малко борче от светите рилски гори и посаден тук в незапомнени времена от прадедите на Гераците. Това бе тяхното семейство знаме, с което се гордееха. Под неговата света сянка бяха отраснали няколко поколения. Под нея бяха преживели последните си дни много старци от рода им (Elin Pelin, 1972, vol. 2, p. 5).

Дополним, что образ большого белого дома на видном месте, похожего на крепость[2] (можно предполагать, что он стоял на возвышенности) и посередине деревни, ассоциируется с образом церкви, местом религиозного культа[3]. Белая ограда отделяет святое место от места

[2] Автор употребляет турецкое слово „кале“.

[3] Церкви строились, как правило, в центре и на возвышенности.

профанного. В связи с вышесказанным, можно сослаться на точку зрения Мирче Элиаде (Eliade, 1933), а также на слова польского учёного Стефана Савицкого, который исследует „строение сакрального пространства в рамках литературной действительности“ (Savitsky, 1981, p. 196; пер. мой – Д. Ш.). Д. Добрев раскрывает и сакральные значения сосны, обращая внимание не только на деталь „дерево, принесенное со святой горы Рила“, но и на мифологические символы добра и зла в образе „мирового древа“: змеи в корнях и птицы в ветвях наверху. Прослеживается и развитие мотива птицы и змеи в тексте (сопоставление героев с птицами и змеями). Другой элемент сферы *sacrum* литературовед открывает на уровне интерьера дома: иконы на стенах. На языковом уровне символику дома раскрывают синекдоха „домашний очаг“ и метафора „гнездо“. Уточним, что метафорическое определение дома как гнезда является универсальным концептом, о чем говорит интерпретация Г. Башляра:

> Обратившись к гнезду и в особенности к раковине, мы получим целый набор образов, которые попытаемся охарактеризовать как первичные, как образы, пробуждающие в нас нечто первозданное. Затем мы убедимся в том, что существо, испытывающее физическое блаженство, любит „затаиться в укромном уголке“ (Bashlar, 2004, p. 51).

В повести Елина Пелина символика гнезда подкрепляется дополнительно орнитологическим кодом в изображении персонажей (раскрытый Д. Добревым), чьим элементом является и семантика прозвища Герак (ястреб). Разрушение гнезда и смерть крепителей рода семантически изоморфны.

Изображая распад родового космоса, Елин Пелин создает два противоположных образа крестьянского двора: представленные в начале и в конце повести, они составляют художественное отображение двух моделей семейной жизни. Первый является символом родового космоса с его упорядоченностью и святостью. Второй – это антитеза первого, смысл которого усиливается финальной сценой произведения, изображающей холодное тело дедушки Иордана:

> Подир някоя година от обширния двор на Гераците не остана нищо. Той бе разделен, преграден и по него безразборно се издигаха недооправени плевници, сайванти със сено. Навсякъде личаха локви и боклуци. Пред стълбите у Петровица имаше мръсен трап, помийник, в който се валяха свине.
>
> Петър отсече големия бор, който пречеше на хармана му. Това свето дърво, обожавано от прадедите, рухна под брадвата на внуците и дълго лежа в калта. (Elin Pelin, 1972, vol. 2, p. 52-53)

Другим знаком разрушения патриархальной модели является отказ от общей трапезы: сыновья и невестки Герака уже не садятся вместе за стол[4].

[4] Для неболгарского читателя нужно объяснить, что в тексте употреблено турецкое слово „софра“ (название ниского столика на трех ножках).

Особую семантику получает трактир / корчма – собственность Гераков – что обусловлено спецификой болгарской культуры. В русской картине мира церковь и кабак (корчма) являются антиподами и пространственно, и аксиологически – корчма означает не только сферу profanum, но и дьяволское место[5]. В болгарской культуре корчма имеет особую функцию и семиотические измерения (литературная интерпретация этого локуса становилась объектом интереса болгарских литературоведов). Елин Пелин изображает разрушение атмосферы корчмы как один из знаков разрушения родового космоса. Д. Добрев открывает двойственнось образа корчмы: „Эта корчма, в которой полноправным хозяином был *добрый и строгий дух* бабки Марги и в которой обитал *золотой дух* семейного сокровища, является частью гармонического патриархального мира“ (Dobrev, 2000; пер. и курсив мои – Д. Ш.); дальше идет цитата из повести, в которой содержится представление о деградации данного локуса: „В тая кръчма, мрачна, пуста, неприветлива и тъжна като неговата душа, беше тихо и пусто, не достигаше никакъв шум ни от улицата, ни от къщи и той можеше спокойно да се предава на своите мисли“ (Elin Pelin, 1972, vol. 2, p. 16).

Нарушение патриархальных ценностей выражено также в концепции автора относительно собственности. Упомянутый выше литературовед улавливает двузначность денег в повести: „в мире гармонии, человеческой любви и взаимопонимания деньги оказываются доброй силой [...] а в мире растления, эгоизма и ненависти – злом“ (Dobrev, 2000; пер. мой – Д. Ш.). Осмысление материальной собственности, денег как положительной ценности можно дополнить этимологическими наблюдениями – происхождением слова „богатство“ от слова „Бог“. В словаре М. Фасмера, в статье „богатый“ указано: от *bogъ „бог“ или *bogъ „достояние, доля“ (Fasmer, 1986, p. 182). (В своем творчестве Елин Пелин развивает тему о вырождении любви болгарского крестьянина к земле в повести „Земля“.) Двойственность отношения к собственности в болгарской литературе исследует и другой литературовед – Александр Панов – на основе романа Георгия Караславова „Сноха“ (1942), упоминая, что в „Гераках“ и в „Снохе“ действуют одинаковые механизмы разрушения родового космоса (Panov, 1991).

Вторжение зла, демонического в сферу sacrum закодировано также в именах персонажей, попадающих в поле зрения исследователей (их знаковость не может остаться незамеченной читателем с христианской культурой): Божан, Пётр и Павел. Д. Добрев подчеркивает иронию, скрытую в расхождении сущности героев с их именем: „Зло переворачивает ценности и мир христианской любви разрушен именно теми, чьи имена напоминают о святом таинстве – Божан (бог), Петр (апостол Петр) и Павел

[5] Вспомним стихи Высоцкого из песни „Моя цыганская“: „И ни церковь, ни кабак / ничего не свято“.

(апостол Павел). Ирония в игре с именами усилена фактом, что именно Божан демонстрирует ярче всего отсутствие христианского сознания“ (Dobrev, 2000; пер. мой – Д. Ш.). Интересно, что из этой системы в интерпретации Д. Добрева выпадает имя старого Герака – Иордан – тем более, что исследователь отрицает негативную знаковость прозвища Герак (ястреб) и прозревает его мифологическую символику[6], в отличие от Н. Георгиева, который отмечает негативные коннотации ястреба в болгарском языке и в культурном сознании болгарина. Если принять тезис об отрицательной семантике ястреба и провести связь между ней и христианской символикой имени Иордан, увидим дополнительный сигнал о двойственности персонажа (а и всех персонажей), на которую указывают исследователи повести (хотя ирония в игре с именем Иордан не так эксплицирована, как в случае с именами сыновей Герака).

В связи с последующим сравнением с семейными романами русских писателей отметим особо функцию образа бабки Марги в повести Елина Пелина, поскольку в этой функции скрыта специфика роли женщины в болгарской культуре как опоры семьи. Образ этой героини является продолжением традиции, подчёркивающей достоинство матери патриархального рода. Фигура бабки Марги перекликается с женскими образами из произведений „Змей“ и „Габровка“ Антона Страшимирова, автора близкого Елину Пелину в идейно-художественном плане. Глубоко укоренённые в традиции болгарского этноса, героини А. Страшимирова и Елина Пелина уважают и стерегут древние патриархальные устои. Елин Пелиновская Марга успешно охраняет домашний очаг и семейную идиллию. В её фигуре сосредоточиваются лучшие черты болгарской женщины, дух которой присутствовал в доме и присматривал за порядком в семье. Супружеский союз дедушки Иордана и бабушки Марги составляет образцовую модель семьи, обеспечивающую неизменность родового космоса:

> Дядо Йордан беше главата, баба Марга – душата на кръчмата. Тя се грижеше за всичко и нареждаше нейното домакинство. Тя чистеше и миеше съдовете, редеше двете стаи, определени за нощуване на пътници, поддържаше огъня в огнището, проветряваше зимника, запарваше бъчвите и прислужваше на селяните като момче [...]. Геракът ценеше нейните способности, доверяваше ѝ всичко, осланяше се на нейния ум и грижи и се гордееше с нея. Двамата бяха живели в обич и доверие, помагаха си и искаха да оставят на децата си добро име и добро наследство (Elin Pelin, 1972, p. 7).

Как отмечают все исследователи, именно с нечаянной смерти бабки Марги начинается распад семьи. Её уход из жизни вызывает катастрофические последствия, при чем нарушение установленного традицией порядка наступает нечаянно, вдруг, одной весной. „Но на

[6] хищната птица – это царская птица, она является владетелем небесной выси и маркирована положительными этическими и эстетическими значениями (Dobrev, 2000; пер. мой – Д. Ш.).

пролет баба Марга се помина съвсем ненадейно. Заедно с нея от къщата на Гераците изчезна добрият и строгият дух, който държеше всичко в ред. Косата на дядо Йордан бързо посребря, неговата силна господарска ръка отслабна, отпусна юздите, и домашната колесница, която вървеше толкова равно и спокойно, изскочи от пътя си и затрополи по камъняка" (Elin Pelin, 1972, vol 2, pp. 7-8). Нельзя не отметить, что уже в начале повествования Елин Пелин указывает на наличие противоречий в образцовой семейной модели, созданной Маргой и Иорданом Гераками; при жизни бабки это были только сигналы, указывающие на угрожающую семье опасность. После её смерти зло, воплощенное в образе змеиного с его мифологическими коннотациями, уничтожает „домашний очаг": „в къщи изпълзяха като змии, незнайно откъде, сръдни, недоразумения, крамоли и отровиха мекия домашен покой, сладко сгряван толкова дълги години от любогрейната топлина на общото огнище" (Elin Pelin, 1972, vol. 2, p. 8). Н. Георгиев связывает сюжетную и временную деталь „смерть весной" с концепцией автора о времени и с жанровыми конвенциями повести:

> [...] слово „весной" раздваивается между конкретной своей направленностью – этой (но какого именно года?) весной – и вечным круговоротом времен года. Со своей стороны эта зыбкость во времевой определенности (какую трудно открыть в классическом романе) активно вызывает высокие значения слова „весна" в болгарском языке и еще более в системе повести, в которой оно парадоксально двойнственно связано как с началом нового жизненого и трудового круга, така и с закатом рода Гераков – поскольку Иордан Герака также умирает „одним весенним днем, приятным, теплым и светлым" (Georgiev, 1978; пер. мой – Д. Ш.).

В концепции Елина Пелина распад семейного космоса обусловлен тремя факторами: нарушением супружеского союза, пренебрежением кровной связью и отношением к родовой собственности. Новое отношение к собственности, слишком большая привязанность к её материальному аспекту ведёт к семейным конфликтам. О них, в довольно лаконичной форме, повествует в своём произведении Елин Пелин. Он пишет о злобе и взаимной зависти жён Петра и Павла, которые после смерти бабки Марги стали ругаться, таскать друг друга за волосы, издеваться над тихой и трудолюбивой Елкой, о деградации Павла, о гипертрофированной скупости и бесчеловечности Божана, о безволии Петра.

Причины, пошатывающие устои русского родового космоса на переломе XIX и XX веков, являются схожими с теми в болгарской культуре (хотя проявления этого процесса имеют в двух культурах свою национальную специфику). Русская литература откликается на упомянутое явление.

В 1909-1910 г. опубликована повесть И. Бунина „Деревня", в которой изображена нравственная деградация крестьянского мира: жестокость, извращения, пьянство, разврат, потеря религиозного чувства. Обратим

внимание только на некоторые детали, встречающиеся и у Елина Пелина, что говорит о некоторых универсальных концептах в осмыслении разрушения гармонического патриархального мира (воплощенного у Бунина например в „Антоновских яблоках“): функционирование понятия ‘нечистота’ в прямом и в метафорическом значениях, нарушение функции и целости мифологизированных в русской культуре вещей (треснувшая печка, похожая на „изломанного худого человека“, потухший самовар[7]), зооморфный код в изображении человека („Не до леригии нам, свиньям!“).

Распаду патриархальной семьи посвящен роман „Повесть о днях моей жизни“ (1912-1914) Ивана Вольнова. В отличие от Елина Пелина русский писатель акцентирует роль общественного и социального положения представленной в его произведении семьи, но и здесь образ семейного космоса строится в соответствии с народной картиной мира. Так например, для главного героя Вани Володимерова домашний скот, обитающий рядом со скромной избой, выступает в роли самых близких существ, наделённых именами, согревающих и скрашивающих жизнь мальчика, в то время, как его родители и сестра работают на господском, чтоб заработать на хлеб для бедствующей семьи.

Важным элементом космического порядка представленной семьи является такая деталь сферы вещей как печь, которая составляет главные основы быта: биологическую и антропологическую. Образом печи автор актуализирует богатую фольклорную символику данной вещи, подчеркивая ее значение в разных ситуациях. Благодаря животворной силе тёплой печи, мать спасает от смерти полузамёрзшего младенца. Место за печью является самым уютным в семье, охраняющим и защищающим от житейских невзгод. Здесь главный герой получает знания о мире и формирует своё сознание. При помощи таких деталей автор строит образ семейного порядка в бедствующей крестьянской семье. Но, с другой стороны, Вольнов не мог не указать на причины разрушения семьи, вызванные нарушением семейного морального кодекса. Отец семьи Пётр Володимеров, удручённый нищетой (автор часто ссылается на бытовую ситуацию семьи), изображён в ипостаси скандальной фигуры, проявляющей жестокость по отношению к жене и детям и нарушающей основы нормального семейного существования. Писатель подчёркивает факт отсутствия духовной связи между супругами, а также между отцом и

[7] А. Байбурин пишет о роли печи „не только в хозяйственно экономической, но и в ритуально-мифологических сферах жизни“ (Bayburin, 1983, p. 162), о том, что „печь являлась одним из наиболее значимых элементов жилища, наличие или отсутствие которого определяло статус постройки (дом без печи – нежилой дом)“ (Bayburin, 1983, p. 160). О значении самовара в русском доме свидетельствуют многие литературные образы. Приведем пример из повести Чехова „Мужики“, который выражает ярко восприятие крестьянами отсутствия самовара в избе, после того, как эту вещ выносят за долги: „Без самовара в избе Чикильдеевых стало совсем скучно. Было что-то унизительное в этом лишении, оскорбительное, точно у избы вдруг отняли ее честь“.

детьми. Защиту родового космоса предпринимает мать – олицетворение смирения, любви, страдания и самоотверженности. Эти качества присущи и её дочери – Матрионе. В образе Малании подчёркивается подсознательное желание реконструкции в будущих поколениях полуразрушенного родового космоса, поэтому, прощаясь с сыном, героиня выражает волнение и тревогу: „Ваня, мальчик мой милый, неужели и ты когда-нибудь станешь таким же?“ (Volynov, 1914, p. 270).

В бедной крестьянской семье, как было сказано выше, космической осью, центром семейного быта, является печь. В свою очередь, в произведении Максима Горького „Жизнь Матвея Кожемякина“ (1911) положительной коннотацией наделён образ кухонного стола, который является центром семейного уклада в доме Кожемякиных. Большой стол символизирует материальное положение рождающегося в России мещанского сословия. Встречи за столом составляют своего рода ритуал, сопровождаемый сакральными жестами и фразой „за хлеб и соль“. Это магическое высказывание появляется у многих славянских народов, оно – знак гостеприимства и хороших пожеланий. Хлеб олицетворяет богатство и благополучие, соль защищает от враждебных сил. Хлеб, как основная пища, испокон веков поддерживает биологические процессы человеческого организма, но вместе с этим символизирует и духовную пищу. Соль, согласно традиционным представлениям, поддерживает жизненные силы, очищает и укрепляет, что объясняет метафорическое употребление слова в евангельском контексте: „соль земли“. Изречение „за хлеб и соль“ в повести Горького можно интерпретировать не просто как пожелание, но и как убеждённость в необходимости сохранения традиционного порядка в зажиточной купеческой семье. С другой стороны, в тексте появляются сигналы неуважения к освящённой традицией трапезе.

В структуре Горьковской повести существенным является традиционный мотив измены, который, подобно античной трагедии, ведёт к печальным последствиям. После смерти Палаги, Савелия Кожемякина, а затем и Пушкаря наступает полный развал семьи. Несмотря на сохранение собственности, сын Савелия – Матвей – не вступает в брачный союз, не имеет наследников.

Апокалиптическое видение истории рода представил в своём трёхтомном романе „Проклятый род“ (1911-1912) малоизвестный нижегородский автор Иван Рукавишников. В этом романе не трудно заметить некоторые ассоциации с повестью Елина Пелина „Гераки“. Литературным вариантом деда Иордана и бабки Марги является в романе Рукавишникова семья Якова, основателя рода Макаровичей, который, благодаря своему трудолюбию, последовательности, решительности и строгости получил прозвище „железный старик“. В отличие от повести „Гераки“ трилогия русского автора начинается со сцены смерти железного

старика, представленной в совершенно другой стилистике, чем описание смерти деда Иордана – при помощи фольклорной стилизации: „Ворвался колдун-великан в кирпичный дом на Тарговой. И вырвал колдун железное сердце дома. Вырвал, похохотал и унёс сердце куда-то“ (Rukavishnikov, 1911-1912, p. 8).

Модернистская стратегия описания с её катастрофическим значением предсказывает изменения в семье, потому что ушёл из жизни тот, кто был сторожем родового порядка, совестью рода, тот, кому подчинялись не только люди, но и персонифицированные предметы. В домашнем пространстве „господствовал“ безупречный порядок. Со смертью железного старика, установленный годами порядок явно надломился. Явной причиной, пошатнувшей основы купеческого рода, является, в общем, как и у Елина Пелина, характерологическая амбивалентность сыновей Якова. Во втором поколении меняется статус родовой собственности, её духовный, скрепляющий семью аспект теряет эту традиционную ценность, становясь мамоной опутавшей двух сыновей Якова, Корнута и Макара. Надлом в семейном космосе второго поколения усиливается в третьей генерации, которая не намерена возвращаться к корням и родовой традиции. Конечно, магия золота привлекает, но только из-за её материальной стороны. Духовный аспект родовой собственности совершенно исключается. В полной противоположности к упорядоченному родовому космосу обрисовано имение главного представителя третьего поколения – Виктора Макаровича. Сложная конструкция здания, размещение многочисленных комнат, коридоров и лестниц уподобляется мифическому лабиринту. Это запутанное пространство дома составляет параллель к сложной внутренней конструкции главного представителя третьего поколения, для которого родовой космос, опирающийся исключительно на материальные блага, неприемлем, ибо Виктор художник, заинтересованный экзистенциальными вопросами, которые поднимает в своей живописи. Ситуация внутренней изоляции Виктора и других героев романа Рукавишникова – это существенный фактор деформации родового космоса. Его деградация происходит также за счёт крушения проверенных форм организации родового космоса: за счёт отсутствия настоящего и авторитетного „лидера“ в семье, за счёт недозволенной любовной связи между родственниками, за счёт отсутствия эмоциональной связи между родителями и детьми. В силу названных факторов, представленный в романе мир мещанско-купеческой семьи оказывается ненадёжным, расчленённым и выявляет медленную деградацию рода.

Резюмируя, следует подчеркнуть, что в данной статье мы остановили наше внимание на внутренних факторах, разрушающих родовой космос. И это важный, но не единственный аспект интересующего нас вопроса. Несомненно, не без значения для семейных укладов,

представленных в произведениях болгарского и русских авторов, оказались общественные и экономические отношения на переломе XX и XX веков. Эпоха исторических сдвигов составляет важный общественно-политический фон для изображения родового космоса, особенно в русской литературе, в которой семейный роман предпринимает попытку синтеза, презентации обобщённой картины жизни и ситуации конкретных людей в обстановке общественных и культурных преобразований в переломный период. Если однако реализм не отсылал к фольклорным, мифологическим и библейским архетипам, он был бы простым отражением реальности, без отношения к универсальным ценностям и экзистенциальным идеям.

Наконец, стоит подчеркнуть также разнообразие реализации эстетических канонов в отдельных произведениях. Они указывают на смену функции отдельных элементов в очередных реализациях, что позволяет сделать вывод о сочетании в субжанре семейного романа черт многих жанровых разновидностей: общественно-бытового, исторического, автобиографического, психологического, и т. д. Жанровая модель повести со своей стороны создает специфическую картину разрушения родового космоса – как на уровне сюжета, так и на уровне хронотопа.

References

Arystoteles (1983). Arystoteles. *Poetyka*. Transl. and ed. H. Podbielsky. Wrocław: Ossolineum.

Bashlyar, G. (2004). *Izbrannoe: Poetika prostranstva*. Moskva: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya. [Башляр, Г. *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004.]

Bayburin, A. K. (1983). *Zhilishte v obryadah i predstavleniyah yuzhnyh slavyan*. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie. [Байбурин, А. К. *Жилище в обрядах и представлениях южных славян*. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1983.]

Bunin, I. (1973). Derevnya. In: I. Bunin. *Stihotvoreniya. Rasskazy. Povesti*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura. [Бунин, И. Деревня. В: И. Бунин. *Стихотворения. Рассказы. Повести*. Москва: Художественная литература, 1973.]

Delumeau, J., Roche, D. (Eds) (1995). *Historia ojców i ojcostwa*. Transl. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka. Warszawa: Oficyna wydawnicza Volumen.

Dobrev, D. (2000). "Geratsite" na Elin Pelin – povest za razrushenata harmoniyaa. *LiterNet*, 9.10. (10). [Добрев, Д. „Гераците" на Елин Пелин – повест за разрушената хармония. *LiterNet*, 9.10. 2000, (10).] https://liternet.bg/publish2/ddobrev/geracite.htm

Elin Pelin (1949). *Gerakowie. Ziemia*. Transl. Z. Walnik, H. Kalita. Poznań: Księgarnia Zdzisława Gustowskiego.

Elin Pelin (1972). *Geratsite*. Sachineniya v 6 toma, vol. 2. Povesti, razkazi, ochertsi 1906-1948. Sofia: Bulgarski pisatel. [Елин Пелин. *Гераците*. Съчинения в 6 тома, т.2. Повести, разкази, очерци 1906-1948. София: Български писател, 1972.]

Fasmer, M. (1986). *Etimologicheskiy slovary russkogo yazyka v 4 tomah*. Moskva: Progress. [Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка в 4 томах*. Москва: Прогресс, 1986.]

Georgiev, N. (1978). Zhanr i smisal v povestta Geratsite. In: Elin Pelin. *Sto godini ot rozhdenieto*. Sofia: BAN. [Георгиев, Н. Жанр и смисъл в повестта Гераците. В: *Елин Пелин. Сто години от рождението.* София: БАН, 1978.]

Gorykiy, M. (1983). *Zhizny Matveya Kozhemyakina*. Moskva: Pravda. [Горький, М. *Жизнь Матвея Кожемякина*. Москва: Правда, 1983.]

Lotman, J. M. (1966). Hudozhestvennaya struktura Evgeniya Onegina. In: B. F. Egorov. (Ed.) *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii*. IX: Literaturovedenie. Tartu. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta (184), pp. 5-32. [Лотман, Ю. М. Художественная структура Евгения Онегина. В: Б. Ф. Егоров (Ред.) *Труды по русской и славянской филологии*. IX: Литературоведение. Тарту. Ученые записки Тартуского государственного университета, 1966, (184), 5-32.]

Lotman, J. M. (1983). *Roman A. S. Puchkina „Evgeniy Onegin". Kommentariy*. Leningrad: Prosveshtenie. [Лотман, Ю. М. *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин". Комментарий*. Ленинград: Просвещение, 1983.]

Muha, B. (2002). *Historia literatury rosyjskiej od początków do czsow najnowszych*. Wrocław: Ossolineum.

Panov, A. (1991). Chovekat i sobstvenostta (Razmishleniya varchu romana "Snaha" na Georgi Karasłavov). *Literaturna misal* (4). [Панов, А. Човекът и собствеността. Размишления за романа „Снаха" на Георги Караславов. *Литературна мисъл* (4), 1991.]

Protohristova, C. (2010). Literaturna istoriya i literaturni godini. In: *Paradoksi na nenazovimoto. Cleo Protohristova*. Filologicheski fakultet na Plovdivskiya universitet "Paisiy Hilendarski". Veliko Turnovo: Faber, 320-329. [Протохристова, К. Литературна история и литературни години. В: *Парадокси на неназовимото. Клео Протохристова*. Филологически факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Велико Търново: Фабер, 2010, 320-329.]

Rukavishnikov, I. (1912). *Proklyatyy rod, chasty pervaya. Semyya zheleznogo starika*. Sankt Peterburg: Osvobozhdenie. [Рукавишников, И. *Проклятый род, часть первая. Семья железного старика*. Санкт Петербург: Освобождение, 1912.]

Szenes, D. (1994). *Najsłynniejsze powieści literatury światowej. Leksykon*. Transl. M. Bratuń. Łódź: Wydawnictwo OPUS.

Van Baak, J. (1994). Mif doma v russkoy literature. Programma literaturnogo i kulturologicheskogo analiza. *Studies in Slavic Literature and Poetics*, vol. XXIII, Amsterdam. [Ван Баак, Й. Миф дома в русской литературе. Программа литературного и культурологического анализа. *Studies in Slavic Literature and Poetics*, vol. XXIII, Амстердам, 1994.]

Volnov, I. (1976). *Povesty o dniah moey zhizni. Krestyanskaya hronika*. Moskva: Sovetskaya Rossiya. [Вольнов, И. *Повесть о днях моей жизни. Крестьянская хроника*. Москва: Советская Россия, 1976.]

Zvezdanov, N. (Ed.) (2001). *Dom i pat*. Sbornik v pamet na Toncho Zhechev. Veliko Turnovo: Estreya. [Звезданов, Н. (Ред.) *Дом и път*. Сборник в памет на Тончо Жечев. Велико Търново: Естрея, 2001.]

ЧЕХОВИТЕ ГЕРОИ В СЪВРЕМЕННАТА УНГАРСКА ПОЕЗИЯ

Илдико Регеци

Прев. от руски Наталия Няголова

CHEKHOV'S PROTAGONISTS IN CONTEMPORARY HUNGARIAN POETRY

Ildiko Regeczi[1], University of Debrecen, Hungary

Trans. from Russian by Natalia Nyagolova[2], University of Veliko Turnovo, Bulgaria

Abstract: *This article focuses on the "traces" of Chekhov's legacy available in contemporary Hungarian poetry. There are four contemporary Transylvanian poets in the center of our attention, including Csaba Lászlóffy (1939–2015), László Király (1943–), Ferenc András Kovács (1959–) and Edgár László Varga (1985–), whose individual lyrical texts are in an intertextual relationship with the works of Anton Pavlovich Chekhov. The dialogue between the poems written by these Hungarian poets in Romania and the dramatic plays created by Chekhov is most often implemented in the form of mystification or a mask lyric. However, getting in contact with the textual domain of Chekhov also contributes to the process of establishing a dialogue between the Transylvanian poets listed above. Thus, the classic Russian tradition becomes a kind of "common language" for these poets, whose poetic realms address one another through the references to the motifs, characters and topics of the Russian writer and playwright.*

Keywords: *contemporary poetry in Transylvania, "Russian poems", Chekhov, literary mystification, mask lyric, dialogue*

Чеховият интертекст присъства в съвременната унгарска литература, макар и не така наситено и разнообразно както в руската литература. Неочаквано, но областта, най-благоприятна за духовното наследство на руския писател и най-активно стремяща се да влезе в диалог с него, се оказва не толкова прозата и драматургията, а лирическата поезия. И още – възниква парадигматична ситуация, в която „творческото възприятие" на Чехов често се осъществява под формата на мистификация, ролева игра, в която лирикът

---

[1] Assoc. prof. Ildiko Regeczi has doctoral degree in literature and dr. habil. in literature and cultural studies. She teaches at the Institute of Slavic Studies, University of Debrecen, Hungary. Her research interests are in A.P. Chekhov's poetics, poetics of space, literature and philosophy, literature and theater. Email: iregeczi@yahoo.com

[2] Assoc. prof. Natalia Nyagolova, PhD, teaches at the Department of Russian Studies at the University of Veliko Turnovo. Her research interests lie in the sphere of Russian dramaturgy from the second half of the 19th century, A.P. Chekhov's drama poetics, semiotics of material things, intermedial translation. Email: nniagolova@abv.bg

се скрива зад авторова маска, имаща руски литературни конотации, и така Чеховият интертекст става едно от средствата за пресъздаване и игра с атмосферата на руската класическа литература или на руския Сребърен век.

Можем да разгледаме дадената парадигматична ситуация и очертаващите се зад псевдоруските мистификации закономерности в още един аспект. Ролевите стихове, в това число и „руските", се оказват форма, свойствена за чуждестранната, трансилванска унгарска лирика[3] и по-конкретно за поколението от поети, започнали своя творчески път през 60-те и 70-те години и назовани по името на книжната серия „Извор" (*Forrás*). Те израстват с поетичното наследство на Атила Йожеф и са ярки негови последователи, но същевременно въвеждат нови форми в поетическия език. Към това поколение принадлежат Чаба Ласлофи (1939–2015)[4], Ласло Кирай (1943 –), Ласло Богдан (1948 –) и Андраш Ференц Ковач (1959 –), в чиято лирика често се появяват руски черти – или в образа на лирическия герой, или в самата маска на автора. Новото поколение на трансилванската унгарска поезия също е склонно да вземе участие в тази ролева игра, за което свидетелства новият сборник на Ласло Едгар Варга (1985 –) „моята домашна прислужница: бог" (*Bejárónőm: isten*, 2017).

В центъра на вниманието на настоящата статия са стихотворенията на Ласло Кирай, Андраш Ференц Ковач, Чаба Ласлофи и Ласло Едгар Варга, пресъздаващи в ролеви стихове образите на един или няколко Чехови персонажа. Тези лирически текстове, освен че имат интертекстуално отношение към произведенията на Чехов, представляват и особена форма на диалог между изброените трансилвански автори, поетическите светове на които се пресичат помежду си чрез намеци за мотивите, персонажите и темите на руския писател.

При разглежданите тук автори ролевите стихове и формирането на маските могат да бъдат интерпретирани като по-устойчива лирическа речева ситуация, обхващаща множество текстове, зад която стои значителна културна откритост и готовност за културен диалог. Например Андраш Ференц Ковач и Чаба Ласлофи имат безбройно количество поетически „втори Аз", авторови маски, които отпращат към различни културни хоризонти. Още повече, че диалогът с руската култура в много случаи заема особено място в творчеството на споменатите поети.

[3] В унгарската лирика паралелно явление се наблюдава и в поетиката на Ищван Бака (1948–1995), който е в тесни творчески връзки с гореспоменатите представители на трансилванската лирика. За „руските стихове" на Ищван Бака по-подробно виж: Szőke, 1997, pp. 153-157, Szőke, 2001, pp. 98 - 114. За връзката на поетическия сборник на Андраш Ференц Ковач („Наследството на Алексей Павлович Астров" (*Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka, 2010*) с поетическата игра на Ищван Бака see: Regeczi, 2018a, pp. 117-126. В настоящия текст определението „трансилванска" се употребява в географския му смисъл, а под „трансилванска унгарска лирика" се разбират текстовете на унгарските поети, живеещи на територията на Трансилвания.

[4] За връзката на творчеството на Чаба Ласлофи с руската култура и за ролевата игра, наблюдавана в неговата поезия, вж. по-подробно: Regeczi, 2018b, pp. 85-93.

Андраш Лендел, интерпретирайки *ролите* на унгарския поет от началото на XX век Дежьо Костолани, разграничава три добре различими модела. Първият е *поза* – вариант на ролята, която „се създава чрез преувеличение, хиперболизиране на някакъв поведенчески елемент“ (Lengyel, 2000, p. 102). Този модел функционално обогатява и същевременно предпазва индивидуалния живот, доколкото е съпътстван от поведение, което е чуждо на „истинското“ Аз или само частично му съответства. Дадената роля на поета, осъществяваща се най-вече в реалния живот, се отличава от втората възможност, разбирана по-скоро като *езикова игра*. И накрая, третият вариант на ролевите възможности, представляващ сякаш „двойник и противоположност“ на втората: „изгубваща същината си поетическа роля, сливаща се с Аз-а, застиваща, превръщаща се в *маска* роля.“ (Lengyel, 2000, p. 104). Ако тези категории се приемат за по-универсална, излизаща извън рамките на творчеството на Костолани, класификация, то ролевите игри, наблюдавани в съвременната унгарска лирика, дават някакъв промеждутъчен или даже непрекъснато променящ се синтез на споменатите отделни възможности. Образът на „сънувания поет“ А. Незванов, за първи път появил се в поетичния сборник на Ласло Кирай „Когато вие бяхте макове“ (*Amikor pipacsok voltatok*, 1982), може да бъде интерпретиран като конструирана с езикови средства роля, израснала от *позата*.

Кирай измисля руския поет А. Незванов през 70-те години на XX век. Играейки на нещо като ролева игра с Ласло Чики, двамата поети създават като „лек от скуката“ свои образи-двойници и ги „разполагат редом със себе си“ (Király, 1995; задна корица). Ласло Чики използва своя фиктивен персонаж А. Ню само за кратко, докато за Кирай А. Незванов дълго изпълнява ролята на своеобразен „другар-спътник“:

> той стана мой незаменим помощник [...] Без него голяма част от произведенията, включени в този сборник[5], не биха могли да бъдат издадени по онова време и още повече – даже не биха могли да бъдат написани: аз не понасям стихове, лежащи в чекмеджето. [...]“ (Király, 1995; задна корица).

И така, става ясно, че образът на руския поет служи основно за отклоняване на вниманието на цензурата. Името на чуждата маска „звучи добре“ в страна от соцлагера, фикцията за руския произход е най-вече политически мотивирана. Цензурата не подозира, че авторът, стоящ зад мистификацията на превода, всъщност е персонаж от културата на унгарското национално малцинство. Името и руските топоси в стиховете изграждат своеобразно доверие към текстовете, благодарение на което те могат да бъдат публикувани. Възприетата роля има и друга страна. „Аз знам и това, – продължава Кирай своята изповед, – че без дружбата с Незванов моята поезия – ако въобще би съществувала – би поела в съвсем

[5] Става дума за сборника „Вгонване” (*Beűzetés*, 1995) – заглавието представлява авторски неологизъм, който се възприема като антоним на думата „изгонване” – Бел. на пр.

друга посока“ (Király, 1995, задна корица). Тоест, възприетото име не само открива възможности за публично представяне, но и сякаш изисква приспособяване към дадената форма. Образът на руския поет трябва да демонстрира привързаност към литературната традиция, която без това име и роля най-вероятно не би станала органична част от творчеството на унгарския поет („моята поезия [...] би поела в съвсем друга посока“). Възприемането на дадената роля насочва погледа на Кирай, отличния познавач на руската култура[6], към онова културно наследство, което донякъде вдъхновява избора на тематиката и формите на неговите стихове през следващите години.

Виждаме, че образът на А. Незванов се развива от жизнена *поза* в *езикова ролева игра*, чиято функция е създаването на защитеност, насочването по лъжлива следа. Изобретяването на дадения персонаж се корени в създаването на *тайния Друг*, игриво скриващ реалната личност на поета и позволяващ му изказ, независим от условията на цензурата. В същото време, доколкото именно борбата с цензурата дава смисъл на руската или мнимо руската маска на поета (маската в случая се разбира като общоприет символ на ролевата игра), тя по естествен начин активизира най-близката до непосредствената действителност на писателя емблематична ситуация на руската култура: темата за конфликта между руския художник и властта, която характерно присъства в анализираните по-нататък текстове на поетите – представители на националното малцинство.

Поетическата ролева игра на Кирай не включва в себе си детайлна разработка на фиктивна биография, Кирай само разполага своя персонаж във времето. Съгласно мистификацията, авторът, живеещ между 1900 и 1938 година[7], има руски произход, което личи от фамилията му, но всъщност е „безименен“ (Незванов). Неговите стихове влизат във всички следващи лирически книги на унгарския поет. В лирическите текстове на цикъла, адресат на който често е някоя си Таня Смирнова, важна роля е отредена на „дуета“ на паметта и забвението. Тази дихотомия представлява един от централните мотиви в стихотворението „Легенда за Незванов“ от сборника „Вгонване“ (*Beűzetés*), отпращащо към поетиката на Чехов.

Заглавието на стихотворението „Домът на спомените. Чехов“ (*Emlékek háza. Csehov*) от същия сборник има двойна кодировка. От една страна, то набелязва предмета на спомена – творчеството на Чехов –

[6] Ласло Кирай прави художествени преводи от руски език; неговото познаване на руската литература и ерудиция на учен се проявяват и в цикъла му статии по история на лириката (*Bóják*, т.е. „Буи”), написани за художественото списание „Наш път” (*Utunk*). Той пише и есета за поезията на Маяковски, Есенин, Блок, Борис Пастернак и Андрей Вознесенски. Тези текстове са включени в прозаичния сборник „Буи. Странствания по ландшафта на съвременната поезия” (*Bóják. Kalandozás a modern költészet tájain*), (Király, 2008).

[7] Или, според версията на сборника „Гробището на еничарите” (*Janicsártemető*), между 1903 и 1938 година.

еднозначно определяйки въвлечените в стихотворението текстове и образи на културната памет. Срещаме подобно заглавие и в сборника „Полунощни дъждове“ (*Éjféli esők*), където Кирай отдава дан на паметта на поетесата от трансилвански произход Гизела Хервай в стихотворението „Домът на спомените. Хервай“ (*Emlékek háza. Hervay*). Думата „дом“ в паралелните заглавия има еднакво обобщителен смисъл, обозначаващ творческия и жизнен път. От друга страна, самият „дом на спомените“ също представлява многократно тематизиран елемент в текстовете на руския класик на XIX век, защото поетът, спомняйки си и дописвайки го, същевременно върви по следите на паметта за Чехов.

В есето за „Вишнева градина“ на Жорж Баню, интерпретатор на Чеховото творчество от румънски произход, образът на дома, заемащ особено важно място в произведенията на писателя, се преплита с момент, добре известен в историческия контекст на Централна Европа – принудителното напускане на семейния дом, на пространството на семейните спомени. В прочита на Баню историческото ядро на пиесата се обединява с акта на напускане на дома на дедите така (Banu, 2006, p. 145], както в жизнената история на Ласло Кирай това напускане се обединява със семейния спомен за напускането на родителския дом в Шоварад (Sărățeni). Това автобиографично събитие като че ли в дадения случай става част от творческата рецепция на Чеховата драматургия. Тази предполагаема асоциативна връзка е подкрепена и от личното признание на Кирай, в което той всъщност използва лексика от интерпретираното стихотворение за пресъздаване на спомените за Шоварад и за живота, откъснат от дадено място, като приключение.[8] В лирическата реч, пазеща най-вече следи от драматургичните текстове на руския класик (преди всичко от пиесата „Чайка“), образът на „напуснатия, занемарен“, „пуст дом“ експлицира идеята за раздялата с дома, за неговото опустяване, от една страна, и поемането на път към нови преживявания, от друга, тоест за амбивалентния опит на неизбежната забрава и завръщащата се памет.

Докато при Ласло Кирай читателят е ориентиран към Чехов само чрез случайни, единични интертекстуални връзки, при Андраш Ференц Ковач ние можем да говорим за последователно построен цикъл, чийто паратекст еднозначно сочи към активното участие на Чеховите текстове в процеса на конструиране на значенията. Сборникът на Андраш Ференц Ковач „Наследството на Алексей Павлович Астров“ (*Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka*, 2010) в определен смисъл представлява продължение на сборника „Ангели в предрождественския студ“ (*Adventi fagyban angyalok,* 1998), в

[8] „... ако детето в най-податливите години от своя живот постоянно се готви да се върне у дома, но не живее вкъщи, това, безусловно, слага отпечатък върху неговия живот. Още повече, че „изгнанието” ми е подарило множество приключения [...] Но за мен „дом”, „Родина” до ден днешен си остава Шоварад и макар семейното имение, дом и градина да се намират вече в мое владение, аз винаги изпитвам предишното вълнение, когато се каня да отида там.” (Király, 2017)

който за първи път са поместени „стиховете на Алексей Астров“, влизащи също в дадената поредица, където под формата на бележки е представена кратка фиктивна биография на Алексей Астров. Според нея Астров – лекар и поет – се ражда в края на миналия век в Санкт-Петербург и „принадлежи към великото (потопено и удавено) поколение на руската лирика на XX век“ (Kovács, 2010, p. 121). Близък приятел на Булгаков (неговите стихове, съгласно поетическата игра, са издадени от професор Андрей Преображенски [!]), през своя нелек живот Астров преуспява в много начинания и роли, които могат да се смятат за знаци на преломните моменти от руската история на XX век, трансформирани в личната му жизнена история. Годината на смъртта на Астров е 1985, мястото на смъртта му – Москва. „Забравен от всички“ (Kovács, 2010, p. 120), Алексей Астров, с оглед на своята фамилия, представлява изначално чеховско „създание“ („Вуйчо Ваньо“), а неговото име и (нововъведено) бащино име се свързват със самия автор – Чехов (Алексей[9] Павлович – Антон Павлович). Появата на Алексей Павлович Астров като автор преосмисля и разширява реалната авторова роля. Името на поета на корицата на книгата е поставено в скоби и по такъв начин скритият субект отстъпва своето място на Алексей Павлович Астров.

Централни теми на сборника са руската реалност, руският Сребърен век и трагичните съдби на руските писатели през целия XX век: и във всички тях придобиващият всеобхватно значение, разширявайки се до мащабите на всеобщото битие, конфликт между властта и художника. Основна позиция на лирическия „Аз“ представлява битието, основано на сливането между минало и настояще, изчезващо и размиващо се, проявяващо се в сборника в многообразни вариации и трансформации.

Размиването на границите между живото и мъртвото се допълва и от идеята за проходимостта между реалните и фиктивни позиции на автора и неговото „създание“ Астров. Стихотворението „Сольони се прощава“ (*Szoljonij búcsúzik*), чийто автор, според мистификацията, е самият Астров, предава думите на друг герой на Чехов, щабс-капитана, известен от пиесата „Три сестри“. В стихотворението персонажът на пиесата е трансформиран в романтичен герой, литературен образ, обявяващ се против лъжливото, дребнаво, механично, безмислено съществуване и желаещ да преживее – по лермонтовски – колкото може по-пълноценен живот. Той се обръща към своя автор, същевременно обговаряйки и обстоятелствата на смъртта му: „Чаша шампанско и за мен / Изпийте между другото, докторе...“[10] (Kovács, 2010, p. 16).

---

[9] Според едно от предположенията относно името Алексей, зад него е непосредствено скрит персонажът на Достоевски Альоша Карамазов („Братя Карамазови”) (Horváth, 2017, p. 135). Може обаче обосновано да се предположи използването и на друг източник. Вдъхновител на името може да е и Булгаков, който също е изиграл важна роля в назоваването на персонажите (вж. бележката по-горе) – има се предвид персонажът от неговата пиеса „Дните на Турбини” Алексей Турбин.

[10] Намек за предсмъртните думи на Чехов: „Давненько я не пил шампанского...” – Бел. на пр.

Андраш Ференц Ковач строи своеобразен пантеон на поетическия език от XIX и началото на XX век, стремейки се да го обхване в пълнота. В процеса на интертекстуалната игра той вписва и себе си в тази културна традиция, сякаш е участник и нещо повече, продължител на започнатото, но представено като незавършено творчество на реалните и фиктивни автори. Цитираме откъс от послеслова „Признание за Алексей Павлович Астров“ (*Vallomás Alekszej Pavlovics Asztrovról*):

> Алексей Павлович [...] отново може да диктува себе си чрез мен, защото аз съм нереален и неактуален унгарски поет и така ще допиша, ще допълня неговото потънало в забвение в Русия поетическо изкуство...[11].

В стиховете на Андраш Ференц Ковач първичен се оказва не гласът на Чеховите творения и не непременно светът на Чеховите текстове, а по-скоро *израстващият от тях и разбиран като тяхно органично продължение* глас на литературата на Сребърния век. И трите цикъла на сборника са пронизани от усещането за отсъствие на този глас и на тези автори, от заплитащата трагичните писателски съдби реалност на историческите обстоятелства.

Поезията на неотдавна отишлия си трансилвански автор Чаба Ласлофи също е свързана чрез множество нишки с руската култура, чиито основни образи често се появяват в неговите поетически и писателски творби като източник на вдъхновение, централни персонажи, разказвачи.[12]

---

[11] „Alekszej Pavlovics [...] ismét nekem, rajtam keresztül diktálhatja megint önmagát, mert én, a való- és korszerűtlen magyar poéta, majd úgyis továbbírom, kiegészítem az ő oroszhoni feledésbe hullt költői életművét...” (Kovács, 2010, p. 126).

[12] Според личното признание на автора, някои руски писатели изиграват роля в неговата кариера на есеист (вж. статията от тома „Пътят като дълго предложение” (*Az út akár egy hosszú mondat*, 2014). В тази връзка Йосиф Бродски, Андрей Битов и Виктор Ерофеев могат да се считат за важни свързващи звена с Русия от гледна точка на тяхната история на въздействие. Освен това, в произведенията на Ласлофи руските аспекти присъстват също като тематичен елемент. В руската история от една страна го привличат отделни периоди от царуването на Романови, а от друга, за художествена „суровина” му служат руските версии на лагера, страха, беззащитността. Първите от посочените теми звучат в неговите драматургични произведения: „Сънят на царицата-майка” (*A cáranyuska álma*, 2004) се строи върху диалога между Елизавета и нейния племенник, бъдещия Петър III, докато темата на драмата „Ужасният двойник” (*A borzasztó hasonmás*, 2003) представя вътрешния разкол на царевича Алексей. От друга страна, самият лагерен живот и художествената среда от съветската епоха са отразени в прозаичния текст („Ценността на изтичащия живот” (*Az elillanó élet becse,* 1996), посветен на паметта на Ахматова, Бабел и Вагинов. Чаба Ласлофи често изобразява и самата руска писателска съдба: в своя стигащ до абсурд разказ „Историята на болестта на Берталан Семере или неразкрасената далечина” (*Szemere Bertalan kórlapja avagy a megszépíthetetlen messzeség*, 2009) той свързва съдбата на Тургенев със съдбата на Берталан Семере, а в повестта „Паралелни спомени” (*Párhuzamos emlékezések,* 2000) показва връзката на Достоевски и Полина Суслова чрез паралелни огледални образи на двамата. Неговото стихотворение „Лутащи се психотерапевтични времена или видението на Онегин” (*Csapongó elmegyógy-korok avagy Anyegin látomása*, 2013) може да бъде прочетено като хипертекст спрямо „Евгений Онегин”. И накрая, неговото абсурдно видение „Герой от никога ненаписаната страшна драма или Чехов на Сахалин” (*A soha meg nem írt rémdráma hőse, avagy Csehov Szahalinban*, 2002) като че ли „продължава” социографското заключение на Чехов за сахалинското пътуване.

В лириката на Ласлофи често могат да бъдат разпознати персонажи, „преродени" чрез някакъв сегмент от културната памет, исторически и художествени наративни ситуации, които, освен всичко останало, експлицират и дълбинни прояви на психиката. Във връзка с лириката на Ласлофи в интерпретаторските среди получава разпространение понятието *реинкарнационно ролево стихотворение* (Kántás, 2014, p. 125), което представлява и елемент от авторовите изповеди. Стихотворенията „Монолог на Трепльов без технически трикове" (*Trepljov technikai trükköktől mentes monológja*) и „Тригорин за натрапливата идея на писането" (*Trigorin az írás rögeszméjéről*) също могат да се възприемат като манифестации на дадената жанрова форма. Стихотворенията са издадени за първи път през 2012 година в списанието „Кивот" (*Bárka*) (Lászlóffy, 2012, pp. 45-46) и са включени в сборника „Бдение с етруска усмивка" (*Virrasztás etruszk mosollyal*), оставащ все още в ръкописен вид.

Връзката между споменатите стихотворения не предизвиква съмнение, двете могат да бъдат интерпретирани като изповеди на главните персонажи на Чеховата пиеса „Чайка", в които емоционалната дълбочина на текста сякаш подтиква героя към самостоятелен живот. Заглавието „Монолог на Трепльов без технически трикове" (*Trepljov technikai trükköktől mentes monológja*) еднозначно отпраща читателя към откъса от четвърто действие на Чеховата пиеса, където монологът[13] на персонажа звучи като отрицание на новите форми, на техническата бравурност, като преосмисляне на тяхната значимост. Стихотворението на Чаба Ласлофи може да бъде прочетено и като лирическо пренаписване на този монолог, доколкото речевата позиция на лирическия „Аз" се свързва със ситуацията във финала на пиесата, към което насочва споменатият в заглавието акт на отсъствие на „технически трикове" и напомнящата за самоубийството дума „белег" (sebforradás). Интертекстуалната игра в текста се усложнява и от факта, че като цитат, а по-точно като епиграф, се появява не само името на заглавния персонаж, но и принадлежащата му реплика, заемаща в текста позиция, различна от онази, за която намеква заглавието: „както Мопасан е бягал от Айфеловата кула, защото със своята пошлост тя е потискала мозъка му"[14] (Lászlóffy, 2012,

[13] „Трепльов (*готви се да пише; преглежда нещо вече написано*). Толкова много говорех за новите форми, а сега усещам, че и аз малко по малко се плъзгам към рутината. (*Чете.*) „Афишът на оградата гласеше... Бледо лице, обрамчено с тъмни коси..." Гласеше, обрамчено... Бездарно. (*Задрасква.*) Ще започна как героят се събужда от шума на дъжда, а всичко друго ще махна. Описанието на лунната вечер е дълго и претенциозно. Тригорин си е изработил похвати и му е лесно. У него на бента блести парче от счупена бутилка, чернее се сянката на воденично колело и лунната нощ е готова, а у мен и трепкаща светлина, и кротко блещукане на звездите, и далечни звуци на роял, замиращи в тихия ароматен въздух. Мъчително.
Пауза. Да, все повече и повече се убеждавам, че въпросът не е в старите, нито в новите форми, човек пише, без да мисли за никакви форми, пише, защото се лее свободно от душата му. " (Chehov, 1970, p. 59).

[14] „ahogy Maupassant menekült az Eiffel-toronyból, mert giccsességével majd szétnyomta az agyát" (Lászlóffy, 2012, p. 45).

p. 45). Интертекстът, изнесен в епиграфа, също има двойна насоченост, отпращайки читателя едновременно към два референтни текста: от една страна, той цитира Чеховия текст, репликата на Трепльов от пиесата, което е разкрито и в бележка, така необичайна за лириката.[15] От друга страна, той напомня за личното изказване на Мопасан, за негативната му рефлексия на превърналата се в символ на Париж Айфелова кула, при което той нарича това съоръжение „натрапчив, мъчителен кошмар“ (Mopassan, 1958). Цитираният текст в същото време насочва читателя на стихотворението към целия път на Трепльов, доколкото откъсът от първо действие е все още първата спирка в търсенето на художествен път, където ключът към достоверност на писателското творчество е видян в „новите форми“, в техническото обновление: „Нужни са нови форми. Нови форми са нужни, а щом ги няма, по-добре нищо да не е нужно.“ (Chehov, 1970, p. 12) – продължава Трепльов своето признание. В същото време, именно уж случайното съпоставяне сочи към независимите и лишени от съществена взаимовръзка измерения на естетическата красота и техническото развитие.

Финалните мотиви на предходното стихотворение (ноти, песен) създават връзка със сдвоеното с тях стихотворение „Тригорин за натрапчивата идея на писането“ *(Trigorin az írás rögeszméjéről*). Цитатът, изнесен в епиграфа, описанието на приличащия на роял облак – зрелище, предизвикващо потребност от писане, е взет от второ действие на пиесата. Тригорин формулира проявяващата се, покрай всичко останало, в компулсивно поведение, обсесивно мислене и тревожно съществуване страна на творческия начин на живот в отговор на възторженото, наивно възхищение на Нина: „Виждам облак, приличен на роял. Мисля си: трябва да го използвам в някой разказ – плува облак, приличен на роял.” (Chehov, 1970, p. 33).

Стихотворението на Чаба Ласлофи през цялото време полемизира с въпросния монолог, продължава го, разбива го на елементи. Противоположните по съдържание изрази, частите от паралелни синтактични конструкции („нажежава се“ – felforrósodik и „изстива“ – lehűl, а също „да създам чрез себе си“ – magaddá teszed и „погуби я“ – el is pusztítsd) дават възможност да бъде почувствано напрежението между крайните точки на амплитудата, които произтичат от необходимостта да се преобразуват преживяванията в тъканта на поетическата реч и свързаното с тази необходимост следствие, че писането е възможно само с цената на опустошен живот, невъзможност за лични преживявания и частен опит.

„Несъвършенството“ и „недоволството“ са вечни спътници на процеса на писането и затова зададеният в края на стихотворението в скоби въпрос „(Ала ти вече не си неловък / и излишен?)“[16] – също звучи

[15] Но използването на бележки е обичаен похват в лириката на съвременните на Чаба Ласлофи автори от трансилвански произход, например Андраш Ференц Ковач или Ласло Богдан.

[16] (Már nem vagy, ugye, esetlen / és fölösleges?)

като необходимост за тревожно самоутвърждаване, представлява както самоиронична рефлексия на твореца, така и глас на неуверената надежда на художника, създаващ „илюзия за пълнота“. Оформянето на въпроса в скоби тук става особена форма за подчертаване: препинателният знак, обозначаващ в прозаичните текстове второстепенна, допълнителна, но не дотам важна информация, тук, в края на стихотворението, подчертава обръщането към себе си, смяната на тоналността, „очната ставка“, най-личния, риторичен въпрос, довеждащ до изповед.

Представителят на новото поколение трансилвански поети, Ласло Едгар Варга продължава основаната на мистификация игра с персонажите от произведенията на Чехов. Следи от диалог с Ласло Кирай и Андраш Ференц Ковач могат да бъдат открити още в първия сборник на Варга „Керемидена пролет“ (Cseréptavasz, 2014): своето стихотворение „под дюлевите дървета“ (*birsfák alatt*) той посвещава на първия, а лирическия си текст *exit* – на втория от тези поети.[17] Руските аспекти, които в първия сборник се срещат все още спорадично, стават тематизиращи елементи за поетическите ситуации едва във втория сборник „моята домашна прислужница: бог“ (*bejárónőm: isten*, 2017). Цикълът „шекспир в клуж“ (*shakespeare kolozsváron*) от същия сборник явно е вдъхновен от театрални впечатления. Стихотворението от този цикъл „моите сестри“ (*nővéreim*), където лирическият герой се вживява в ролята на персонажа от „Три сестри“ Андрей, уплътнява позицията на неподвижния, никога непътуващ самотен лирически „Аз“, докато в стихотворението „писмо на михаил лвович астров до елена андреевна“ (*mihail lvovics asztrov levele jelena andrejevnához*) той се обяснява в любов в ролята на Астров на омъжената Елена[18], възпроизвеждайки мотиви от пиесата „Вуйчо Ваньо“: „руските гори“ („orosz erdők”), „чудак“ („különc”), „онези, които ще живеят след сто – двеста години“ („akik száz-kétszáz év múlva élnek”) (Varga, 2017, pp. 64-65). Очакваното завръщане на жената става единствена опора в живота на лирическия „Аз“, без нея – според последното стихотворение – той живее мъртъв живот. Лирическият глас очертава онзи своеобразен времеви аспект – в духа на руските стихове на Ищван Бака, Ласло Кирай, Андраш Ференц Ковач и Чаба Ласлофи – от който израства лирическият „Аз“ на стиховете, сякаш отвъд живота или поне от позицията на някакво отдалечаващо се, размито съществуване.

„Възраждането“ на Чеховите герои в унгарската поезия е особено явление в постмодерната литература на Унгария. Обръщането на унгарските поети към Чеховите герои и в по-широк смисъл, към възсъздаването на образите от руската класическа литература, на първо

[17] А през 2018 г. в списание Helikon се появява неговото стихотворение „сънищата на поетите“, опит за диалог с Ласло Кирай (*a költők álmai. párbeszédkísérlet Király Lászlóval*) (Varga, 2018).

[18] Интересен и значим в контекста на стихотворението е фактът, че поетът по специалност е биолог.

място демонстрира отъждествяване с руската литературна традиция, а на второ – отъждествяване с позицията на самите руски писатели от края на XIX – началото на XX век. Даденият кръг от унгарски поети открива своите най-лични тоналности, превъплъщавайки се в образи от класическите произведения, благодарение на което в центъра на лирическия текст попадат въпросите на творчеството, същността и дълговечността на поетическото произведение. Освен това използваният от поетите език на руските и най-често Чехови герои създава такава обща кодираща система, която представлява средство за общуване между различни поетически светове, характеризиращи се с общ светоглед. А използваната от авторите, основана най-вече на Чеховите текстове, знакова система с функция на *самоинтерпретация* може да бъде възприета като еднозначно доказателство за изключителната продуктивност на произведенията на А. П. Чехов.

References

Banu, G. (2006). *Színházunk, a Cseresznyéskert. Egy néző feljegyzései.* Kolozsvár: Koinónia.

Chehov, A. P. (1970). Chayka. In: *Izbrani proizvedeniya v 6 toma, t. 6. Piesi. Pisma*. Sofia: Narodna kultura. [Чехов, А. П. Чайка. В: *Избрани произведения в 6 тома, т.6, Пиеси. Писма*. София: Народна култура, 1970.]

Horváth, K. (2017). Kovács András Ferenc Adventi fagyban angyalok című kötetének néhány orosz vonatkozásáról. In: M. Gyöngyösi (Ed.) *Ad vitam aeternam. Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára*. Budapest: ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító Tanulmányok Doktori Program, 131-137.

Kántás, B. (2014). Szintetizáló verseskönyv a kulturális emlékezetről. Állítások Lászlóffy Csaba Pózok a sebezhetőn és Átörökített magány című kettős verseskötetéről. *Korunk*, XXV/5, 123–126.

Király, L. (1995). *Beűzetés.* Marosvásárhely: Mentor.

Király, L. (2008). *Bóják. Kalandozás a modern költészet tájain*. Kolozsvár: Erdélyi Híradó.

Király, L. (2017). *Csak a tartalom bírja ki az idő rongálását*. (Интервью Чиллы Сихалми) http://www.litera.hu/hirek/kiraly-laszlo-csak-a-tartalom-birja-ki-az-ido-rongalasat.

Kovács, A. F. (2010). *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka.* Csíkszereda: Bookart.

Lászlóffy, C. (2012). Trepljov technikai trükköktől mentes monológja, Trigorin az írás rögeszméjéről. *Bárka*, 2012/2, 45-46.

Lengyel, A. (2000). *Játék és valóság. Kosztolányi-tanulmányok*. Szeged: Tiszatáj.

Mopassan, G. (1958). Ustalosty. Perevod G.A. Rachinskogo. Glava iz knigi „Brodyachaja zhizny“. In: Gi de Mopassan. *Polnoe sobranie sochinenij v 12 tt*. Tom 9. Biblioteka „Ogonek“. Moskva: Pravda. [Ги де Мопассан: Усталость. Перевод Г.А. Рачинского.

Глава из книги „Бродячая жизнь“. В: Ги де Мопассан. *Полное собрание сочинений в 12 тт*. Том 9. Библиотека „Огонёк“. Москва: Правда. 1958.] http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-brd01_ustalost-ls_1.html

Regeczi, I. (2018a). Adaptacii Chehova v sovremennoj vengerskoj literature. *Studia Slavica Hung*. 63/1, 117-126. [Регеци, И. Адаптации Чехова в современной венгерской литературе. *Studia Slavica Hung.* 63/1 (2018), 117-126.]

Regeczi, I. (2018b). Poeziya Chaba Laslofi v dialoge s russkoj literaturoj. *Slavica,* XLVI, 85–93. [Регеци, И. Поэзия Чаба Ласлофи в диалоге с русской литературой. *Slavica*, XLVI (2018), 85-93.]

Szőke, K. (1997). Stihotvoreniya Stepana Pehotnogo (Smena masok perevodchika i poeta). *Slavica* 28, 153-162. [Сёке, К. Стихотворения Степана Пехотного (Смена масок переводчика и поэта). *Slavica* 28 (1997), 153-162.]

Szőke, K. (2001). Istvan Baka i ego „russkie stihi“. „Zaveshtanie Stepana Pehotnogo“. In: I. Baka. *Sztyepan Pehotnij testamentuma. „Завещание Степана Пехотного*“. Szeged: Baka István örököse, 98–114. [Сёке, К. И. Бака и его „русские стихи“. „Завещание Степана Пехотного“. В: I. Baka. *Sztyepan Pehotnij testamentuma. „Zaveshanie Stepana Pehotnogo“*. Szeged: Baka István örököse, 2001, 98-114.]

Varga, L. E. (2017). *Bejárónőm: isten*. Kolozsvár–Budapest: Erdélyi Híradó Kiadó, Fiatal Írók Szövetsége.

Varga, L. E. (2018). *A költők álmai.* párbeszédkísérlet Király Lászlóval. Helikon, XXIX. évf. 2018. 22. (756.) szám., 7.

ПИСАТЕЛЯТ КАТО ХУДОЖНИК. КАРТИНИ ОТ БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Маргарита Серафимова

THE WRITER AS AN ARTIST. PICTURES FROM BULGARIAN LITERATURE

Margarita Serafimova[1], Institute of Balkan Studies & Centre of Tracology, BAS, Bulgaria

Abstract: *According to a long-standing attitude of trust in the pictorial power of words, writing has always been regarded as painting with words. But is this a mere metaphor or something more than that and what is the contribution of fine arts to the visual impression of the literary work? How does the pictorial paradigm enrich writing and, in their turn, how do verbal pictures enrich reading? In general, can a text make us "see" and what do we "see" when we read?*

It will be interesting to trace the role of the pictorial motif in the Bulgarian literary imagination. And even though there are no works in Bulgarian literature such as The Unknown Masterpiece *by Balzac, or* The Oval Portrait *by E. Poe, or* The Portrait of Dorian Gray *by O. Wilde, there is no lack of artistic writing and one can easily detect a number of cases in artistic practice where the two arts intertwine.*

Key words: *art, pictorial paradigm, verbal pictures, Bulgarian literature, painting as a motif*

Изкуството рисува с думи, звуци, цветове, с линии и форми.

Балзак

Според една дълголетна нагласа на доверие към изобразителната сила на словото писането винаги се е схващало като рисуване с думи. Прочутият стих на Хораций, *ut pictura poesis*, както и приписваният на Симонид и цитиран от Плутарх израз, който гласи, че „живописта е мълчалива поезия, а поезията – говореща живопис", са се превърнали в едни от най-вдъхновяващите, и заедно с това, едни от най-оспорваните твърдения в културната история. В литературната практика пресечната

[1] Margarita Serafimova (Institute of Balkan Studies & Center for Thracology), Doctor of History and Theory of Culture, is the author of books on epistolary art, on the role of places in the construction of meaning, about Orhan Pamuk's novel My Name is Red, as well as numerous articles on literary and cultural history. Member of the Academic Circle of Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for the Study of the Eighteenth Century and of the Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique, Clermont Ferrand, France. Email: margarita_serafim@yahoo.fr)

точка между двете изкуства се търси преди всичко в описанията, съхранили най-добре амбицията на писането да обрисува и, подобно на живописта, да ни накара да видим. Художественият текст често представлява тържество на писането-рисуване, на показване и разказване, понеже те са веднъж завинаги сдвоени в човешкото въображение.

Дали става дума за обикновена метафора или за нещо повече от това, и какъв е приносът на изящните изкуства за изобразителното внушение на литературната творба? С какво живописното обогатява писането (като особена форма на интертекстуалност, като въвеждане на един друг език в езика на литературата) и на свой ред с какво словесните картини обогатяват четенето? Изобщо, способен ли е текстът да ни накара „да видим“ и какво виждаме, когато четем?

Така за Итало Калвино една от основните човешки дарби е „дарбата да различаваме гледки със затворени очи, да виждаме как цветове и форми избликват от черните букви, нанизани по бялата страница, да разсъждаваме в образи“, и – пред опасността да я загубим – предлага да се създаде нещо като „педагогика на фантазията, която да приучва към овладяване на вътрешното зрение“ (Calvino, 2012, p. 150). Проследявайки културния развой, лесно може да се убедим, че човечеството несъмнено е изгубило нещо от своето визионерство от времето на отсъствие на писменост, когато сетивата са били в много по-голяма степен въвлечени в акта на възприемане[2], или пък от античното изкуство на паметта, което се е състояло именно в изграждането на образна памет[3]. Веднъж изгубили този природен ресурс в ерата на книгопечатането, хората са започнали да извикват на помощ илюстрациите и картините, чиято захранваща способност лесно откриваме у децата, които преди да се научат да четат, а и след това, не спират да разглеждат картинки и да си фантазират разкази по тях. Нещо, което обуславя и успеха на комиксите.

По всичко личи, че думите и визиите са разположени в двата края на една и съща нишка, която бива подръпвана ту от единия, ту от другия край, в зависимост от случая или от конкретните предпочитания. Именно това кара Алън Пейвио да заговори за „двойното кодиране“ – образно и вербално – в когнитивния процес (Paivio, 1986). На този фон словото в литературата се проявява като посредник (нещо като телекомуникационен

[2] Така например по повод на оралната култура, на живото слово, един африкански етнолог отбелязва, че приказките „описват спектакъл, на който разказвачът се смята за прорицател (visionnaire)“. И допълва: Трябва само да слушаш, за да видиш“ (Diagne, 2005, p. 148).

[3] Съгласно принципите на ars memoriae древните трансформирали елементите на речта в образи и мислено ги разполагали на определени места (дворци, храмове, колонади...) в точно определен ред. Когато ораторът произнасял речта си, той просто трябвало да възстанови своя маршрут из сградата, нанизвайки образите, „оставени“ там. За да бъде ефикасна, тази техника се опирала върху ментални образи със силно психологическо въздействие, imago agens: запомнянето е било подчинено на произвеждания от образите ефект, откъдето идвала и нуждата от шокиращи образи. Cf. Serafimova, 2018, p. 119.

канал за връзка) между въображението на писателя и въображението на читателя. Така за нобелиста Орхан Памук „писането на роман означава да рисуваш с думи, а четенето на роман означава визуализиране на образи посредством думите на някой друг“ (Pamuk, 2012, p. 80). Писателят често възприема сам себе си като художник на словото, а темата за живописта не спира да завоюва все нови територии[4].

И така, не е невъзможно един литературен текст направо да сложи нещата пред очите ни. Такова впрочем е било намерението и на реториката, благодарение на която в словесното изкуство са се инфилтрирали различни *фигури*, т.е. словесни преводи или еквиваленти на визуалното. Тайната на успеха се крие в това, че писателят композира своя текст като картина, опитвайки се да овладее целия ресурс на художника, който лежи – ако се позовем на Леонардо – върху „десетте свойства на гледането“, а именно: „мрак и светлина, материя и цвят, форма и позиция, далечина и близост, движение и покой“ (Leonardo, 2005, p. 23).

Въпросът е, от една страна, може ли словото да предаде адекватно визуалния образ, а от друга, може ли самото то да породи визуални образи? Проблемът има двойно основание: антропологично (начина, по който функционира съзнанието) и лингвистично (способността на текста да отключи въображението). Четенето мобилизира опита – сетивен и интелектуален. Разбира се, едва ли бихме могли да говорим за визия, породена от четенето в смисъла на изобразителното изкуство. И все пак, литературата провокира комплексен механизъм, който активира представите, натрупани от сетивата, изградени от съзнанието. Тези проблясващи и изчезващи картини, които въображението ни рисува, докато четем – нито съвсем ясни, че да конкурират действителните изображения, нито толкова безплътни, че да бъдат пренебрегвани – провокират изследователското внимание.

Интересуват ни две от възможните отношения между семиотичните системи: а) на хомология и б) на интерпретативност (Benveniste, 1974). Ето защо е любопитно да проследим, от една страна, различните проявления на подобие между пиктуралното и вербалното (интуитивно или смислово, съдържателно или структурно, концептуално или поетическо), а от друга – способността на двете системи да се интерпретират взаимно.

В релацията литература – живопис съществуването на друг език в езика е начин на извличане на значения посредством системата от знаци, които принадлежат на една друга област. Особеният афинитет

[4] Достатъчно е да споменем дори само някои заглавия, напр. „Крадци на лебеди“ на Е. Костова, „Името ми е Червен“ на О. Памук, „Портретът“ на П. Асулин, „Момичето в хиацинтово-синьо“ на С. Вриланд, „Салът на Медуза“ на Ф. Вейерганс, „Черните лилии“ на М. Бюси, трилъра „Конспирацията Караваджо“ на У. Елис, любовния роман „Последна любов“ на У. Уортън, еротичния „Адът на Гейбриъл“ на С. Рейнард, криминалната мистерия „Фламандският майстор“ на А. Перес-Реверте, мрачното фентъзи на С. Кинг „Роуз Мадър“ и пр.

между визуалното и словесното допринася за сближаването на двете системи. Разбира се, визуализирането в литературата си остава само условно, една мечта. Но тъкмо тази тяга към „онагледяване“ е в основата на литературния порив към живописта, към фигуративните изкуства и пространствени образи. Словесните „картини“ просто са друг жанр – те не заместват картините, те пораждат картини, извикват картини, това са стимули и симулации. Те са от различен порядък, доставят друг опит.

Но нека се опитаме да проследим по-конкретно каква роля играе пиктуралният мотив в българското литературно въображение. И макар в българската литература да няма творби като „Неизвестният шедьовър“ на Балзак, нито като „Овалният портрет“ на Е. По или като „Портретът на Дориан Грей“ на О. Уайлд, примери за художническо писане не липсват, и лесно могат да се открият редица места в художествената практика, където двете изкуства се преплитат.

Едно от големите предизвикателства пред психолингвистиката е да опише менталните образи, които възникват в процеса на четене. Учените са обединяват най-общо около схващането за текста като конструиране на ситуационни представи: комбинация на основата на пространствените репери, заложени в текста (предлози, наречия за място, глаголи за движение), изграждане на ситуационен модел в процеса на четене и автоматично активиране в паметта на познания и стереотипи с цел да се изгради представа не за текста, а за това, за което той говори (Bestgen, 2007). В същото време начинът, по който пространствената информация е представена в текста, е привличал вниманието много по-малко, отколкото това как многоизмерността на пространството може да бъде реконструирано от читателя на базата на линейността на текста. Ето защо не е излишно да се взрем в елементите на текста, които допринасят за това, както и да се замислим за визионерството на думите.

Според един изследовател (Hamon, 2008, p. 55) упоритият образ на виждането в литературата свежда отношенията между визуалното и скриптуралното до четири възможни връзки:

- ✓ на еквивалентност (*ut pictura poesis*);
- ✓ на допълване и сътрудничество (от символа на ребуса и калиграмата през транспозицията на изкуствата до илюстрираната книга);
- ✓ на съперничество и конкуренция (за което убедително говори В. Юго в емблематичната глава „Това ще убие онова“ от романа „Парижката Света Богородица“, където книгата е представена в противоборство с триизмерните образи на архитектурата),
- ✓ на радикална антиномия („Лаокоон“ на Лесинг).

Но какво вижда човек, когато чете?

Визуални алюзии – визуални илюзии

Задължително ли има ментални образи при четене или само при някои типове текст? Какво виждаме, когато самият текст тематизира гледането? Дали виждането заедно с персонажа е от същия характер, както когато наблюдаваме „директно“?

Ако визуалното се гарантира от реторичните фигури, то какво виждаме, когато четем едно сравнение, една метафора, аналогия, метонимия или синекдоха? Да вземем умишлено един поетичен пример – заради непосредствеността на въздействието или заради ефекта на единство и интензивност, който упражняват – ако се доверим на Е. По и неговата Философия на композицията – само произведенията, които могат да се прочетат на един дъх. И така, какво вижда например читателят на Смирненски, четейки „Жълтата гостенка“? Ето някои възможни отговори:

- ✓ вижда действителността, материалните, видимите неща от външния свят, вербализирани и представени от текста. Но, ако е така, дали вижда само конкретните неща („избичката мрачна“, „лампата“, „прозорчето“, „стария будилник“), без абстрактни понятия като „орис“, „горест“, без някои категории („зловещо“, „печално“) или оценки („минават бездушни тълпи“). Дали човек вижда познати неща – доколкото виждането е спомен, разпознаване на нещо преживяно, потвърждение на дадено предварително знание – („бедна стаичка“, „дървен креват“, „трескав поглед“, „разпилени коси“), или вижда тези познати неща от нов ракурс, като следствие от поетичното пренаписване на света (виждам нещата, които мислех, че познавам, по нов начин), което го кара да преосмисли своето познание за света, да го префигурира, да види неща, които са оставали извън полезрението му, да си изгради нов образ (Изкуството не „възпроизвежда“ видимото, казва П. Клее, то „прави видимо“);
- ✓ вижда отсъствието и то на няколко нива. Първо, на макротекстуално ниво оглежда езика, този нематериален семиотичен феномен (без смисъл, без референт) с всичките му комбинаторни възможности и способност да образува фигури. После – идеологията като система от стойности, присъщи на едно общество в дадена епоха, присъстващи под формата на клишета, формули, оценки. Като цяло много текстуални „фигури“ имат за цел да поставят на сцената отсъствието – да не бъде казана една дума, да не се представи директно нещо (прибягването до алюзия, ирония, перифраза, евфемизъм и пр.). Да напомним известната мисъл на Блез Паскал „Фигурата носи присъствие и отсъствие, удоволствие и неудоволствие“. Тогава реторичната фигура кара да видим тъкмо отсъстващите думи – болестта и смъртта в стихотворението на Смирненски;

- ✓ не вижда всички неща по еднакъв начин; фикционалният свят има известен релеф, известна текстуална перспектива; не всички елементи са равностойно представени, има преден и заден план;
- ✓ вижда стила – нещо нематериално, но съвсем „реално“, какъвто е индивидуалният почерк. В случая, освен Люлин, мрачните улици на града, или бедната стаичка, виждаме също един вечерен пейзаж на Смирненски, белязан от трагична образност, от съпричастие със съдбата на невинните жертви на бедността, на тютюневите фабрики и на туберколозата. Може дори да кажем, че виждаме съдбата на самия поет по силата на някакъв изкусителен социопоетичен изоморфизъм. И този нощен пейзаж на града, на несправедливостта и на човешката орис, който е част от поетичния поглед в лириката на Смирненски, става призма, през която самите ние започваме да виждаме света;
- ✓ вижда накрая, чрез посредничеството на конкретния поетичен образ, други образи на нощта, безнадеждността и скръбта, чрез алюзиите, които провокира текстът в един интертектстуален екскурс, напомнящ на *разлистване* на образи[5], и т.н.

Или да вземем разказа „Албена“ на Й. Йовков, чиято цялостна композиция лежи върху погледа, цялата интрига се явява в картини. Гледането тук е и обект, и метод. Тук и герои, и зрители, всички сме в плен на визията. Това е истински спектакъл на наблюдаването. От съзерцанието до разследването. Първо, защото Албена, подобно на Омировата Елена, е описана чрез въздействието, което упражнява върху гледащите я очи: „Нямаше човек, който да не познаваше Албена, но като я видяха пак отблизо, всички затаиха дъх.“

Второ, защото узнаването на истината в интригата се движи по посока на преодоляване на измамната очевидност, довела до затварянето на невинен човек, и така, чак до снемането на заблудата: „И сякаш сега се отвориха очите на всички и видяха, че и Нягул беше рус и хубавеляк, че калпакът му е бутнат назад, и перчанът му разбъркан.“

И трето, защото наблюдението е метод, организиращ като цяло пространството на разказа. Тук има особено фокусиране и игра с дистанцията, любопитна сценография на погледа. Така в началото имаме един панорамен поглед, който откроява къщата на Албена, сякаш белязана отвън. Постепенно се приближаваме на разстояние, което позволява да чуем мълвата, предисторията, догадките. Следва близкият план на сцената, която заема централно място в разказа и която внася неочакван обрат в действието. Тук времето от сумарно става разчленимо, протичащо в момента, а читателят се смесва със зрителите, които

[5] Следваме методологията, предложена от Ph. Hamon в *Hypotypose : que voit-on ?*, p. 56.

наблюдават сцената. После постепенно се отдалечаваме и се откъсваме от групата на наблюдаващите, които на свой ред стават наблюдавани. Но това отдалечаване ни коства звука, ние не различаваме вече разговорите, само наблюдаваме отдалече епилога. Виждаме как идва Нягулица, но вече не чуваме репликите. Виждаме как отначало тя слуша, без да разбира, туй, което ѝ разправят, виждаме я след това как се втурва след каруцата, но после се спира, как се тръшва на земята и заплаква.

Примерите могат да се множат до безкрай, убеждавайки ни как удоволствието от *разказването* отстъпва на изкушението от *показването*, а писането доброволно се проектира в рисуването.

Помощта и съпротивата на езика

Между погледа и света лежи екранът на езика. Така Алеко Константинов при посещението на Вашингтон пише: „Ходихме и в Съкровището (Treasury), но без английски език *не можахме да видим* почти нищо“ (Konstantinov, 2004. – Курсив мой, М. С.). Трудното превращение на „виждам“ в „казвам“, го кара също, застанал пред Ниагарския водопад, да възкликне: „Който може, нека опише тази картина; който може, нека я фотографира, нека я нарисува!... Аз не мога“. Разбира се, тази литературна поза не е попречила на именития ни пътешественик още в следващите редове да пристъпи към това „невъзможно“ описание. По всичко личи, че езикът притежава подчертано живописно измерение, а от своя страна образът също дължи много на езика, за да може да функционира. В това отношение една забележителна фигура, наречена хипотипоза, прави словесното описание толкова ефикасно, че сякаш буквално го слага пред очите ни, кара го да оживее. Ето един пример, пак от А. Константинов:

> Ако се наемате, опитайте се да нарисувате с нежни думици картината, която се представи пред хиляди очи след спирането на трена. [...] Петстотин души мъже, жени и деца се стремят да слязат от вагоните, други хилядо и петстотин се силят да се покачат. Във всякой вагон, приспособен да вози осем говеда, са натъпкани по тридесет души хора, от които едни са си купили билети за II клас, други за III, а някои без никакви билети. [...] Когато ще се качат или ще слизат говеда от тия вагони, подлага им се наклонен мост от дъски; а когато се качиха и слизаха хора, нямаше никакъв мост. От вратицата на вагона до платформата има около метър и половина височина. Представете си сега деца и жени, стегнати в корсети, в тесни сукмани, налегнати от тия, които се стремят да скокнат, притиснати от тия, които се силят да се качат, представете си ги с един крак на прага на вагона и с другия устремен да стигне почвата на един метър и половина... (Konstantinov, 1974)

Словото е способно да извиква представи в читателското въображение – аморфни или конкретни, фрагментарни или детайлно ръзгърнати – посредством описания, разточително и многословно – чрез натрупване, изброяване и създаване на изобилие и пълнота. Съществува обаче и друг начин – по-сдържан, по-дискретен, по-пестелив:

не обрисуване, а *извикване* на образи, които – латентни – вече дремят в съзнанието на читателя под формата на спомен, познание или архетип. Достатъчна е една дума, която да ги събуди – фино и деликатно, – и да изгради с помощта на паметта, културата и читателското въображение, цялостната картина на ставащото.

Показателно е, че думата „картина“ често присъства в терминологията на писателя, който има ясно съзнание за живописния ефект на своя текст, например:

> Обърнеш ли се назад и погледнеш ли към тесния хоризонт, който ти оставят градските стени, тебе ти се представя, като в една своенравна рамка, картината на Стремската долина, хубава, прекрасна, възхитителна в своята далечина (Vazov, 1986, p. 258).
>
> И над цялата тая печална *картина*, потънала във влажен и мъглив въздух, пропит с тънка миризма на восък и тамян, се носи неразбран и суетен шум[6] (Elin Pelin, 1972).

Всичко това *красноречиво* потвърждава думите на един автор от XVII век, изразяващи схващането, че знакът е рисунка, а словото е платно:

> Щом думите са знаци, които представят нещата, които протичат в съзнанието ни, може да се каже, че те са като картина на нашите мисли, че езикът е четка, която рисува и че думите са цветовете. Така, както художниците полагат своите тонове едва след като имат в ума си образа на това, което искат да изобразят върху платното, трябва преди да заговорим, да оформим в себе си подреден образ на нещата, които мислим и които искаме да обрисуваме с думи (Lamy, 2007).

Рисуването на словесни картини е било школувано през вековете. Класически пример за картини в литературния дискурс е, разбира се, фигурата на екфразиса. В Античността ефразисът (*εκφραζειν*) се схваща, подобно на хипотипозата, като детайлно и прецизно описание, което извиква пред очите на публиката описвания обект (Webb, 2009, p. 14). Понятието е засвидетелствано за първи път през I век от н.е. Писателят Елий Теон го определя като „описателна реч, която живо представя пред очите своя предмет. Съществуват екфразиси на лица, места и моменти“ (Aelius Theon, 1997, p. 7). Екфразисът, преди да се редуцира до вербално описание на визуален образ (прословутия щит на Ахил от Омировата *Илиада*), се определя от Античността като „дискурс, който ни кара да обиколим от всички страни (*periegematikos*) това, което показва (*to deloumenon*), като ясно го слага пред очите ни (*enargos*)“. С времето той свива обхвата си до едно от възможните си лица и днес означава текстуалното описание на произведение на изкуството: реално или въображаемо. Така се утвърждават двата важни съставни елементи на екфразиса: евиденцията и пиктуралната парадигма.

[6] Курсив мой – М. С.

Екфразисът като автономен жанр дължи много на „Картините“, сборник от текстове, черпещи вдъхновение в платната на прочути художници, съставен от Филострат от Лемнос и допълнен по-късно от неговия внук Филострат Млади (II – III в.). Тези *Картини* отговарят на предизвикателството да се създаде илюзия за присъствие на отсъстващата – дори несъществуващата – живопис. Дълго време се е вярвало, че тези текстове описват изгубени картини и това подбужда художниците от Ренесанса да пристъпят към тяхното „реконструиране“, което издава по-скоро неразбиране на ораторското начинание. Филострат има амбицията да покаже дескриптивното и херменевтично призвание на екфразиса, връзката му с реториката. Екфразисът е късче виртуозност, реторично предизвикателство. Филострат пуска в действие словото, което е способно да изобразява, и то рисува вече не само съществуващото изкуство, но и самия живот, движението, природата. Илюзията за присъствие е толкова силна, дори по-добра от тази, която създават и най-добрите художници. Целта е едновременно да се създаде жива сцена и да се интерпретира конкретен митологичен сюжет. В този случай думите е трябвало да бъдат толкова прецизни и емоционално наситени, колкото и картината, която описват. „В този затворен свят, в който господства реториката, по повод на един обект, изцяло създаден от словото, езикът чества сам себе си, легитимирайки отсъствието на произведението на изкуството“ (Rouveret, 1988).

Картини в текста

Картините като генеративен импулс

Самото съзерцаване на картини е фактор, способен да вдъхнови писателя и да му позволи да открие своя сюжет. Писателят може да ги използва като претекст за пораждане на дискурса – генеративната роля на екфразиса, засвидетелствана още в Античността, независимо дали става дума за действителни или въображаеми картини[7], днес също се оказва продуктивна[8]. Текстът изпълнява функция на илюстратор с намерението да създаде контекст на живописната творба. Или функция на реставратор, способен да възкреси обстоятелствата около създаването на картината. Идеята за „мълчанието“ на живописта я обгръща с енигматичност и така създава един красив мит, в който словото осъзнава себе си като неин говорител. Изкушението е голямо да я накара да проговори. Да я дешифрира. Това покровителствено отношение на словото спрямо картините, макар и основано на недоразумение (двете изкуства са

[7] Показателно е, че античният роман изрично набляга на картината като задвижващ наративен механизъм, като отключващ нарацията претекст. Така в пасторалите на Лонг описанието ни най-малко не се задоволява с някаква подчинена роля, понеже текстът е поставен поначало под знака на пиктуралното изобразяване. В романа си „Дафнис и Хлоя“ Лонг представя своя разказ като описание на сцени, рисувани в една пещера на нимфи, които го очароват. Именно картините го подтикват да си въобрази разказа.

[8] Вж. като потвърждение напр. Serafimova, 2020.

автономни и в еднаква степен енигматични), се е превърнало в упорит (и очарователен) креативен мотив в историята на литературата.

Тази генеративна сила на визуалния образ по отношение на текста, в българската литература най-добре може да бъде илюстрирана с произведенията, свързани с фресните в Боянската църква. Не само, че са прекрасни сами по себе си, тези стародавни изображения, които поразяват с живостта на лицата в една епоха на канонична живопис, заедно с чудото, че са се опазили през вековете в разрушителната стихия по нашите земи, навяват също и много тъга в културата на българите, и носталгия по един несбъднат ренесанс[9]. Това обяснява порива да бъдат отгатнати условията, които са породили тези образи, да бъде въобразена тяхната история, да бъдат вплетени в някакъв сюжет – така, както правят два романа: „Боянският майстор“ на Фани Попова-Мутафова (Popova-Mutafova, 1987) и „Празник в Бояна“ на Стоян Загорчинов (Zagorchinov, 1966). В тях историята и фикцията се преплитат, опитвайки се да открият в ретроспектива творческата съдба на забележителните стенописи. Майстор Добрил в едната книга, или Майстор Илия, в другата, въплътяват догадките на днешния посетител на Боянската църква за чувствата, виденията, стремленията, страховете, но най-вече за любовта, която единствена би могла да подхрани магията на прочутите и така изразителни образи, необикновената им поява в тези далечни времена.

Картините като цитат

Позоваването на картини функционира като средство да бъде събудена художествената култура на читателя, да бъдат активирани усилията му по реконструиране на образи от неговия „въображаем музей“, от виртуалната му художествена галерия. Като особена форма на интертекстуалност, живописната референция носи важна „добавена стойност“ за внушението на литературната творба, като събужда сетивния опит и уплътнява, оцветява, обогатява скриптуралния образ, подлагайки го също и на едно пиктурално четене:

> Колата препуска по правия като жица път към белите развалини на Аргос. Внезапна вихрушка превива крайпътните тръснаци. Вляво светлината намалява, стъмнява се изведнъж, като че гъста сянка слиза от небето – докато вдясно блясъкът на деня е все така ослепителен. Спираме за миг, изумени от тоя настръхнал *рембрандовски пейзаж* (Konstantinov, 1980. Курсив мой – М. С.).

Понякога текстът си служи със специфичен метаезик, като използва имена на картини или художници в качеството на градивни елементи в композирането на словесната картина. Така е постъпил Йордан Радичков в един своеобразен пачуърк от живописни фрагменти:

[9] Темата, която не оставя безразличен нито един българин, се оглежда също в сатиричното платно на С. Стратиев, като тъжна емблема на националната участ: „Винаги у нас Възраждането ще започва преди цяла Европа и ще свършва след Африка“ (Stratiev, 1991).

Равно плато с лозя, под платото полегат склон, яки дъбове стоят потънали до колене в земята, сякаш рисувани от Веселин Стайков и турени тук за украса. Подир дъбовете започва гъста гора, изглежда, че Златю Бояджиев си е играл да я нашари, после малко ливади са се разпръснали, зад ливадите стои смълчана липова гора. Зелено жито наднича любопитно над черни угари, в ниското се вие коларски път, мястото е спокойно и равно. Две рошави кончета теглят каруца със сено по пътя, върху сеното седи човек, дими с цигара; в безветрието пушекът дълго се точи зад него. Приглушено кънтят дзиловете на колелетата, кончетата пръхтят и теглят товара към нисък навес. Струва ми се, че Стоян Венев е нарисувал тези кончета, каруцата със сеното и човека, дето дими с цигарата. Само някаква внезапна шега липсва, за да бъде всичко като у Стоян Венев (Radichkov, 1980).

Литературният език е способен също умело да използва „ефекта на картина“ с оценъчна функция. Да вземем едно от екзотичните описания на Димитър Димов, които съпътстват действието на романа „Тютюн“ на остров Тасос, при което извикването на представата за картина е експлицитно и добавя специфично пиктурално значение на образа:

Експертът вървеше бавно, уморен от жегата, и поглеждаше разсеяно от време на време едно малко червенокосо момиченце, което припкаше пред него и водеше със себе си козичка. Момиченцето бързаше и теглеше нетърпеливо козичката, сякаш стъпките на чужденеца, който вървеше след него, го плашеха. Но козичката се спираше, блееше и дърпаше назад. Най-после Костов се изравни с тях и щеше да продължи равнодушно, ако детето не го беше погледнало с ярките си, сини като сапфир очи.

Представеното именно като картина описание с подчертана естетизация на сцената използва изкуството като умишлена медиатизация, като средство за отдалечаване от действителността и придаване на нереалност на случващото се и служи на автора при обрисуването на неговия нечувствителен към човешкото страдание герой:

Това бяха печални, измъчени от глад очи [...]. Всеки ден в Кавала Костов минаваше равнодушно покрай десетки, стотици такива деца. Експертът щеше да отмине безразлично и сега, но в това дете имаше нещо особено, което го накара да се спре [...]. Той усети вълнение, примесено с приятно и безполезно чувство, *сякаш виждаше пред себе си не самата действителност, а само пасторална картина, изобразяваща момиченце и козичка*. Грозотата на човешкото страдание, което у децата в Кавала събуждаше морален ужас, тук бе забулено от дивата прелест на острова. В гладкото лице на детето прозираше някаква древна, останала от хилядолетия красота, косата му имаше ръждив цвят, а в очите му се преливаше особена, бистра и течна синевина (Dimov, 2007. Курсив мой – М. С.).

Тук екфразисът е не просто „редондантен израз на латентната пиктуралност, която дреме в реалността“ (Barthes, 1970, p. 61): в случая пиктуралната парадигма изпълнява своеобразна рамкираща функция. Авторът сякаш поставя ситуацията в кадър, с етикет, обозначаващ нейната

емблематичност (или баналност), и създава усещане за нереалност, отдалечавайки двойно – чрез разказа и чрез картината – от всякакво чувство за „действителност“. Картината, която застава между зрителя и природата, превръща естествения пейзаж във фикция.

Картината като херменевтичен ключ

Има случаи обаче, когато живописните платна – действителни или въображаеми – се намесват пряко в романната интрига. Така отново при Димитър Димов, в началото на романа „Осъдени души“, дон Луис и Фани Хорн се срещат не къде да е, а в музея Прадо сред платната на Веласкес, които героят посещава всяка сутрин, за да усети „истинското достойнство на народа си“. Впоследствие Фани наема вилата на маестро Фигероа, „художник, потънал в забвение“. По този начин навлизането в интригата – или в картината – на романа е подпомогнато от съвсем ефективното присъствие на художник и платно. Описано в началото на романното действие, то представлява всъщност първата среща на читателя с *осъдените души* в тази история. Всичко, което ще последва оттук нататък, само ще илюстрира внушението, само ще разкаже *видяното* в картината, напомняйки ни за античния екфразис:

> Като влезе в студиото, погледът на Фани падна върху една от картините на маестро Фигероа, която вчера бе пожелала да купи и която маестрото в пристъп на испанско великодушие ѝ бе подарил. Картината бе доста зловеща и упражняваше въздействие дори върху американците. За да не я гледа, когато пиеха чай, Клара сядаше с гръб към нея. Сюжетът бе чисто иберийски. Смъртта, някакъв ужасен полускелет-полумумия, водеше към ада мъртвешко хоро, съставено от един император, един папа, един рицар и една куртизанка. Платното беше от младите години на художника и представляваше, очевидно, студия върху някой от класиците.

Картината притежава мрачната сила на предзнаменование. Първо се срещаме с ефекта на тази „зловеща“ картина, чиято въздействаща алегоричност не остава накърнена, а парадоксално бива подсилвана от несъвършенствата на художественото ѝ изпълнение:

> Фани почна да се грее на огъня и докато правеше това, гледаше втренчено картината. Сюжетът бе съвсем обикновен, а от техническо гледище таблото не издържаше никаква критика. Фигурите приличаха на дървени кукли, движенията им дразнеха окото с недопустими грешки. Дори хроматичният ефект, оригиналността и славата на маестрото, тук бе изтърван в явно подражание на Греко: студени сивосини тонове и фосфорна светлина, която идеше от невидим източник. Ала в тая небрежност, ако не на гений, поне на истински талант, Фани долови трагичното усилие на маестрото, който бе забравил анатомията и критиците, за да изрази мисията си на философ. И той я бе изразил удивително. Докато смъртта се кискаше зловещо и долната половина от лицата на осъдените участвуваше в това принудително хоро с тъпо, цинично хилене, погледът им бе смразен от уплаха.

Постепенно в този екфразис, в който преобладава всъшност не описателното, а тълкувателното начало, читателят открива своеобразен ключ към романа. Идеята най-първо се оказва изобразена, видяна непосредствено, именно видяна, а не разказана. Пряката връзка на това изображение със заглавието на романа дублира неговото послание, предугажда го, внушава у читателя все още малко неясно, но осезателно предчувствие, настройва го, разстройва го:

> Това бяха съзнателни грешници, които не се разкайваха, които сякаш искаха да измамят дори смъртта и тръгваха след нея с угодническа усмивка, но с таен ужас в очите си. Никакви ангели, никаква надземна любов, тъй присъщи у набожните класици, не утешаваха окото. Хоризонтът, към който водеше смъртта, тънеше в мрак и безнадеждност. О, идеята на това платно бе тъй съвременна!... И по тялото на Фани пропълзяха студени тръпки, защото в картината видя отразено нещо от собствения си живот. Внезапно тя почувствува нужда да види жив човек, да се изтръгне от въздействието на тази ужасна картина (Dimov 1986).

Картина, подсказана от самото заглавие, рисува и друг български роман: „Нощем с белите коне“ на Павел Вежинов. В интригата му се оглежда драмата на съвременния интелектуалец – ангажиран с проблемите на другите, но невписан в конвенциите на обществото, образован, но с липса на умение да живее. Сблъсъкът между сетивност и интелект отгатваме също и в символиката на четирилистната детелина (която героят-учен намира, и тогава радостта на живота започва да изпълва битието му, но която твърде скоро изгубва и светът отново помръква за него), и най-вече в образа на синята нощ и белите коне – най-първият му спомен като дете: толкова ранен, че оборва всяко научно, всяко разумно обяснение, затова пък толкова силен и въздействащ, че сякаш тези бели коне го превеждат през света и стават символ на живота. На неговия живот.

Конете, които препускат през времето и отнасят в своя бяг кратколетните мигове, отредени на човека в неговото ефимерно съществование, са част от техния литературен образ: да си спомним например за „Капризните коне“ на Висоцки или за „Телега жизни“ на Пушкин. Към богатата символика – архетипална, универсална – свързана с представите за коня[10], нощта добавя усещане за съдбовност, за фаталност. В нощния галоп се крие неудържима тяга към неизвестното, но и предчувствие за неконтролирания преход от живота към смъртта; раздвоение между дързостта на човека да проникне в тайните на битието, между порива да се впусне напред в дълбините на мистерията и усещането за край: ужаса, световъртежа пред бездната, откъдето „няма път назад“.

[10] Вж. напр. https://fr.wikipedia.org/wiki/Symbolique_du_cheval; http://www.sgdl-auteurs.org/maria-franchini/index.php/post/Le-cheval-signifiant2; http://www.centrostudilaruna.it/symbolisme-du-cheval.html

Самият живот на героя на П. Вежинов прилича на сън, изтъкан от очаквания и илюзии, вплетен в една картина на спомена, ярко изрисувана в съзнанието на героя: „сините бели коне, в нощ, каквато не е възможна – гъста като кръв, студена като стъкло. Изящните ноздри, отворени като очи, стремително опънатата шия“. Най-първият спомен на героя като дете, първото нещо, което зърват смаяните му детски очи:

> Светът се бе отворил пред него, както се отваря театрална завеса. И тогава той бе видял синята нощ и белите коне, които отчетливо чаткаха с железните си копита. Висок кабриолет с корави седалища и дъсчени облегалки, който подскачаше по неравния път. Спускаха се по някаква глуха планинска клисура, конете тичаха в равен тръс, отначало той виждаше само гърбовете им и острите им уши. Спускаха се тъй цяла вечност, сякаш пътуваха за някакъв друг, тъмен и подземен свят. И макар да бе нощ, той виждаше всичко с поразителна яснота. Седеше до майка си, тя го бе прегърнала и завила с мокрия си шал. До нея бе седнал баща му. Той не виждаше и не помнеше лицата им. ... Нищо освен конете – белите коне.

След това в романа този спомен бива дублиран от „истинска“ картина, творба, понеже човешкият живот е изтъкан по-скоро от представи и образи, отколкото от „реални“ неща. Героите на романа интуитивно чувстват, че „истинският свят не може да бъде така красив като измисления“ (Vezhinov, 1987, p. 314). Картината е това въплъщение на измамния, но красив човешки свят, светът на културата, в която сме потопени:

> Плътна синьолилава нощ, два бели коня, които почти се сливаха с нея. Единият от конете, по-едрият, бе вдигнал изящната си муцуна към смръщеното небе. Другият бе обърнал малко назад малката си главичка, извивката на шията му беше нещо, което не бе виждал никога досега (Vezhinov, 1987, p. 128).

В края на романа картината – спомен и творба – неусетно се превръща в „реалност“ в мига на смъртта:

> И изведнъж погледът му потъна в синевата на картината. Сега като че ли беше в самата картина, в самата нощ, край конете, които го бяха превели през целия му живот. [...] И сега бягаха като насън, не се чуваше нито тропот на копита, ни звън, както в оная призрачна нощ. Не се чуваше дори глухият звън на железните шини. И беше съвсем сам в тая страшна кола, около него нямаше никой. Не усещаше дори майка си, сякаш се бе разтворила в хладината на нощта. Струваше му се, че цяла вечност се спуска по тая безкрайна стръмнина. Не знаеше вече накъде пътува, може би към нищото. [...] И с последните останки на своето гаснещо съзнание той разбра, че всичко, което се бе случило от оная късна вечер досега, е било безкрайно разтегнат миг на самоизмама и надежди (Vezhinov, 1987, pp. 387-388).

Текстът като картина

Ut pictura narratio

Разбира се, литературната творба не се нуждае непременно от образа на картина, за да упражнява живописно въздействие. Понякога самият „вход“ към действието напомня за картина, преди да се „раздвижи“, да оживее и да се превърне в разказ. Така пейзажът, който рисува Е. Пелин с думите „Падна чудна лятна нощ...“, въвежда по един почти еротичен начин света на героите в „Косачи“, докато началната сцена от „Под игото“, която започва с познатото „Тази вечер чорбаджи Марко гологлав, по халат, вечеряше с челядта си на двора“, до голяма степен напомня на семейно платно, характерно за битовата живопис. Така картинният ефект може да бъде постигнат много по-дискретно, по-флуидно, да бъде инфилтриран в самата тъкан на текста и само някои разпръснати живописни елементи да говорят за „художническо мислене“ (Kolarov, 2016, p. 102).

Визуалното въздействие дължи много дори само на въвеждането на лексика с висок живописен коефициент. Такива са, разбира се, всички термини, свързани с живописта: художник, палитра, четка, платно. Но и всички понятия, които рамкират картината (прозорец, врата), които извикват образи и отражения, като огледалото. Ето някои примери от Йовков:

> Като повдигна случайно очи, видя през отворения прозорец на една от стаите [...] непозната млада жена, която стоеше пред огледалото и правеше тоалета си. Тя беше още необлечена, с открити плещи и голи до раменете ръце и тъй като гъстите салкъми отвън пълнеха стаята със сянка, стройното ѝ и гъвкаво тяло *се рисуваше* още по-ясно.
>
> В тая същата минута вратата, към която толкова пъти бяха поглеждали, една зелено боядисана *врата* се отвори – и на прага, също *като хубава картина в рамка*, застана жена, която Палазов веднага позна (Yovkov, 1976a. Курсив мой – М. С.).

Към лексиката, която отключва живописното, трябва да се добавят и всички думи за цвят, например:

> Всички бяха си турили чисти ризи с широки бели ръкави, спираха се и гледаха насам, гледаха нататък. И как няма да гледат? Трева е поникнало и на камък. Такава зеленина е навън, че и в кръчмата като си седи човек, пред очите му игрят *зелени* кръгове (Yovkov, 1976b. Курсив мой – М. С.).

Цветът е може би по-първичен, по-примитивен, по-директен начин на въздействие върху читателя или зрителя. Да не забравяме горещите спорове в историята на изкуството за това кое е по-важно в една картина: рисунъкът или цветът. Цветът се е смятал за по-повърхностен, интерпретирал се е като съблазън. Затова пък толкова е по-интересен за нас със своята поетическа и дори херменевтична стойност. Той влиза във взаимодействие със сетивата, но не разчита само на тях. Вибриращата

светлина между субекта и обекта се оказва подложена на „четене“: първо оптически (от окото), после ментално (в мозъка). Един цвят не съществува следователно обективно, а дотолкова, доколкото е възприет и интерпретиран от съзнанието[11]. Тук се добавя и твърде личният визуален опит по отношение на цвета, невъзможен за споделяне; всеки има своето понятие за даден цвят – той е впримчен в индивидуалната и колективна нагласа, култура, история.

Когато четем у някой автор изречените цветове, се убеждаваме в изключително емоционалната, сугестивна, наситена с трептения сила на думите за цвят. Да вземем например Смирненски:

Над сънния Люлин, прибулен
с воала на здрач тъмносин.

или

Синкави, жълти и алени
снопчета пламък трептят.

Тук е мястото да се запитаме дали не става дума за два вида цветове: едните наблюдавани, другите – четени, едните визуални, другите – лингвистични, или пък за нещо средно, *in between*. Може да се позовем на Жил Дельоз, който казва:

> Проблемът с писането е неразделен от проблема с виждането или чуването: в действителност, когато един друг език се създава в езика, цялата реч се стреми към някаква „несинтактична, неграматична“ граница или пък общува с това, което е извън него. Границата не е вън от езика, тя е това вън: тя е съставена от неезиково виждане и чуване, което обаче само езикът прави възможно. Има ли живопис и музика, свойствени за писането, подобно на ефекта на цветовете и звуците, които се издигат над думите? Именно посредством думите, между думите, човек вижда и чува. [...] За всеки писател трябва да се каже: той е виждащ и чуващ, той е колорист и музикант (Deleuze, 1993, p. 9).

Смело може да говорим за нюанси, родени от думите, а самото извикване на цвета може да стане отключващ елемент в литературната образност. Термините за цвят влизат в резонанс с вътрешния свят на даден автор.

Подобно твърдение изразява и Мони Алмалех, според когото цветовата знакова система функционира посредством естествения език, а не чрез прякото зрително възприятие на цветовете (Almaleh, 2001, p. 107). Излиза, че цветът е неразделен от думата за него. Ако поставим проблема върху по-широка плоскост с помощта на Бенвенист, езикът изобщо е елемент от представния механизъм – зрително-словесен или по-общо, сетивно семантичен, око и съзнание, който сложно и комплексно формира визуалния образ.

[11] Cf. Voir et dire les couleurs: https://fr.wikiversity.org/wiki/Recherche:Voir_et_dire_les_couleurs

Характерно за цвета е привързването му към някаква материя, за да се закотви по-добре в представите. Самият той неопределен, по което прилича на ароматите, цветът се свързва обикновено с тъканите, облеклото, декорите. Други пазители на цветовете са сезоните: бялото на зимата, зеленото на пролетта, ярко жълтото и светлосиньо на лятото, червеникавите, ръждивокафяви тонове на есента. В това отношение подходящо е да припомним познатото на всички ни начало на романа Тютюн, където отиващият си ден, есенните цветове и руините на отминали епохи създават една обща тоналност на меланхолия, съблазън и обреченост. Виждаме:

жълтите пръчки на лозите
кехлибареножълтия болгар
градинския чай и къпини, пожълтели от есента, и шипките с оранжеви плодове
многоцветната и умираща растителност
кожата ѝ, леко обгорена от слънцето, с бакърен оттенък
вълнообразната червеникава равнина
остатъците на един древен римски път от времето на император Траян.

Това съжителство на разпръснати елементи става значещо в цялото на картината, като значението се проявява не линейно (т.е. причинно), а симултанно, комбинирайки сетивното и интелектуалното, „визуалното“ и семиотичното. Този алгоритъм на *действие* и *въздействие* ни кара да мислим именно за заимстване от инструментариума, присъщ на визуалните изкуства. Разбира се, тук се наслагва и оценъчната характеристика, свойствена за вербалния език: едно скриптурално описание рядко остава само в плен на усещанията.

Това опиянение от слънце, любов и сладък плод щеше да трае само няколко дни.

Само плашилата, с изтърбушени сламени туловища и фантастични шапки, висяха самотно на коловете си и тъжно поклащаха от ветреца дрипите си.

От имортелите и жълтурчетата край пътя се излъчваше някакво примирение, което тишината и мекото слънце насищаха със сладостна печал.

Тази есенна картина е извикана да навява тъга. Любопитно е, че началото на романа позволява да се анализира в съответствие с троичния ритъм на римската живопис, която редува три типа сцени: идилично описателни, наративни и буколически. В случая става дума за идилично описание (гроздобер), наративна сцена (срещата между двамата герои) и буколическо-лирическа сцена (героите разбират, че се обичат). Тази архетипална основа на романа, обвеяна обаче не с чувство на радост, а на тъга и носталгия, изгражда декор на тревожност, който подготвя събитията, които предстои да се разиграят. Ето как сценографията на разказа става активен елемент в наративния механизъм, чиято изразяваща сила съперничи на изобразяващата. Както напомня Р. Барт, „не бива да

оценяваме декора и костюмите единствено в плана на хармонията и атмосферата, но също и в този на драматическата им ефикасност“ (Barthes, 2002, p. 544).

В литературния текст цветовете обичайно са част от характеристиката на героите или техни заместители, основавайки се на метонимичната свързаност между цветовете и нещата. Индиректното назоваване на цвета ражда запомнящи се цветови метафори (Да си пропомним Яворовата „Калиопа“: „А косите – грейно злато… / Бузи али – рози / устни захар, шия млечна“). Любопитна форма, под която цветовете се проявяват, е антитезата. Бинарни опозиции, които всички познаваме, са например черното и бялото в „По жицата“ на Й. Йовков или в „Зимни вечери“ на Х. Смирненски. Ето и един пример от „Железният светилник“.

В романа Ния системно се явява, придружена от някаква цветова аура, издържана в червено или жълто[12]:

> Чуха се наблизу бързи леки стъпки, шумолене на фустан и в стаята влезе Ния с широк поднос в ръцете си, цяла облечена в жълта коприна, гологлава, а в косата ѝ беше затъкнато жълто цвете. В широката мрачна стая лумна жълт пламък, затрептя пред очите на Лазара, заслепи го… (Talev, 1969, p. 196).
>
> [Ния] беше облякла розов копринен малакоф, затъкнала бе в черните си коси ален трендафил и се показа в двора като розово облаче сутрин, по изгрев слънце, по светнало небе.

Срещу цветовете на Ния се явяват цветовете на Божана, обикновено в синьо: сините очи на Божана (Talev, 1969, pp. 171, 182), „цяла в бледосиня коприна“, с „разкошна тежка корона от златисти коси“, „красиво видение от небесна синева и слънчеви лъчи“ (Talev, 1969, p. 278). Имаме и закачливия въпрос на Катерина към брат ѝ: „Кое ще си избереш: синьото или червеното“ (Talev, 1969, p. 182) – който съвсем експлицитно представя антитезата на цветовете-момичета. Ако си послужим със символиката, която цветът (дори пряко волята на автора) активира, в образа на Божана има нещо чисто и безплътно, направо неземно, като видение: синьото е цветът на Богородица. Цветовете на Ния са несравнимо по-настъпателни, по-земни, по-действени: това са цветовете на огъня, на кръвта, на топлината, на живота. Българската литература е срамежлива, но цветът казва винаги повече от останалата лексика: той е бъбрив. Тук се долавя недвусмислено цветът на желанието.

Несъмнено може да продължим да добавяме живописни фрагменти от българската литература, прибягвайки също до общите за двете изкуства жанрове: портрети, пейзажи, карикатури или идилии (което буквално означава „малки картини“). И все пак, да накараш читателя да види

[12] Върху цветовите характеристики на Ния се спира и Мони Алмалех, безспорния авторитет в българската семиотика и приложна лингвистика по въпросите за цвета. Ето защо, се опитвам да се демаркирам от него и да обърна внимание върху други елементи на явлението.

посредством думите не е нищо повече от клопка, референциална илюзия, в плен на възможностите на словото. Комплексът на литературата, че не може да постигне симултанността на изобразителното изкуство, изглежда непреодолим. Живописта си остава съблазън, непостижим идеал, вдъхновение, закотвено в думите.

Не може да се отрече обаче, че тези иконични референции взимат активно участие в наративния инструментариум – в качеството на аналог, екземплум, илюстрация или коментар. Въвлечени в наратива, в последователността на събитията и линейността на разказа, или отложени в сгъстеното време на дескрипцията, те далеч не са само орнамент, част от декора или естетизираща съставка на разказа, а представляват начин да бъде организирана интригата около различни фигури и образи, форми на представяне или представление.

Всичко това подсилва въздействието на наративния текст, който, след като ни е пренесъл в някакъв друг свят, различен от действителния, се опитва всячески да го изгради пред нашите очи или направо да ни постави вътре в него, така да се каже, да го обзаведе, да го накара да ни въздейства цялостно. „Ефектът на картина“ се дължи на умението на писателя да заимства техники от изящните изкуства и, описвайки в детайли или само загатвайки, да внушава визуални образи и да отключва – посредством въображението – компресираните в словото живописни представи. Независимо дали постига своите внушения чрез детайлно натрупване и изброяване или чрез пестеливо извикване и загатване, това обрисуване или само щрихиране никога не е самоцелно. То неизбежно съдържа оценъчно отношение и не само дискретно или по-явно предава авторовата позиция, но и представлява своеобразен ключ за прочита на дадена творба – сред пейзажите, предметите и обстановката могат да бъдат разпръснати важни знаци за характера на героя, за скритите пружини на действието или за цялостната организация на разказа. То е и незаменим фактор за създаване на атмосфера – лека и оптимистична или напрегната и безнадеждна – която интуитивно, сетивно и непосредствено направлява възприемането. Така линейната структура на текста, обогатена семантично, метафорично и символично с представите, заимствани от пространствените изкуства, създава самата тя пред „очите на ума ни“ пространствени усещания, обемни изображения, многоизмерни възприятия. Доближавайки се до границите на езика, до това, което изглежда неназовимо, художественият текст разкрива способността си да постига посредством думите (а как иначе?) това, което първоначално изглежда невъзможно.

References

Aelius Théon (1997). *Progymnasmata*, les exercices de rhétorique. Paris: Les Belles Lettres.

Almaleh, M. (2001). *Tsviat i slovo.* Sofia, AI "Prof. Marin Drinov" [Алмалех, М. *Цвят и слово.* София: АИ „Проф. Марин Дринов", 2001.]

Barthes, R. (1970). *S/Z.* Paris: Seuil.

Barthes, R. (2002). *Cinq peintres de théâtre*, Œuvres complètes: 1942-1961. T. 1. Paris: Seuil.

Benveniste, E. (1974). *Problèmes de la linguistique générale*, vol. 2. Paris: Gallimard.

Bestgen, Y. (2007). Représentation de l'espace et du temps dans le modèle situationnel construit par un lecteur, Discours, (1). http://discours.revues.org/100

Calvino, I. (2012). *Amerikanski lektsii.* Sofia: Kolibri [Калвино, И. *Нагледност. Американски лекции.* София: Колибри, 2012.]

Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.

Diagne, M. (2005). *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*. Paris: Karthala.

Dimov, D. (1986). *Osadeni duchi.* Sofia: Bulgarski pisatel [Димов, Д. *Осъдени души.* София: Български писател, 1986, Втора част, I.] https://chitanka.info/text/2386/4#textstart

Dimov, D. (2007). *Tyutyun.* Sofia: Trud. [Димов, Д. *Тютюн.* Втора част, VII. София: Труд, 2007.] https://chitanka.info/text/5799/23#textstart

Elin Pelin (1972). *Zaduchnitsa*. Sachinenia, T. I. Sofia: Bulgarski pisatel. [Елин Пелин. *Задушница*. Съчинения, том 1, София: Български писател, 1972.] https://chitanka.info/text/5304

Hamon, Ph. (2008). Hypotypose: que voit-on ?, *Studia romanica tartuensia VII*, Université de Tartu.

Kolarov, R. (2016). *Elin-Pelin.* Sofia: Prosveta [Коларов, Р. *Елин-Пелин*. София: Просвета, 2016.]

Konstantinov A. (2004). *Do Chicago i nazad.* Varna: *LiterNet* [Константинов, А. *До Чикаго и назад, II част.* Варна: *LiterNet*, 2004.] http://liternet.bg/publish11/akonstantinov/do_chikago/index.html

Konstantinov, A. (1974). *Do Zhelyusha s govezhdi vagoni*. Izbrani tvorbi. Sofia: Bulgarski pisatel [Константинов, А. До Желюша с говежди вагони. *Избрани творби*. София: Български писател, 1974.] https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=169&WorkID=4967&Level=1

Konstantinov, K. (1980). *Razkazi i patepisi.* Sofia: Bulgarski pisatel [Константинов, К. *Микени, Разкази и пътеписи.* София: Български писател, 1980.] https://chitanka.info/book/403-izbrani-razkazi-i-pytepisi

Lamy, B. (2007). *La rhétorique ou l'art de parler*, 1675, Livre I, ch.II. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84319t.image

Leonardo da Vinci (2005). *Belezhnitsi.* Sofia: Bard [*Бележниците на Леонардо*, София: Бард, 2005].

Paivio, A. (1986). *Mental representations: A dual-coding approach*. New York: Oxford University Press.

Pamuk, O. (2012). *Naivniyat i santimentalniyat pisatel.* Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Наивният и сантименталният писател.* София: Еднорог, 2012.]

Popova-Mutafova, F. (1987). *Boyanskiyat maystor.* Sofia: Bulgarski pisatel. [Попова-Мутафова, Ф. *Последният Асеновец (Боянският майстор).* София: Български писател, 1987.]

Radichkov, Y. (1980). *Pedya zemya*. Sofia: Profizdat. [Радичков, Й. *Педя земя*. София: Профиздат, 1980.]

Rouveret, A. (1988). Critique d'art (antiquité gréco-romaine). In: *Encyclopædia Universalis*. Paris: PUF.

Serafimova, M. (2018). *Prostranstvoto v literaturata.* Veliko Tarnovo: Faber. [Серафимова, М. *Пространството в литературата*. Велико Търново: Фабер, 2018.]

Serafimova, M. (2020). *O. Pamuk i* Imeto mi e Cherven. *Ot osmanskata miniatyura do postmoderniya roman.* Veliko Tarnovo: Faber. [Серафимова, М. *Орхан Памук и Името ми е Червен. От османската миниатюра до постмодерния роман*. Велико Търново: Фабер, 2020.]

Stratiev, S. (1991). *Bulgarskata uchast*. [Стратиев, С. *Българската участ*, 1991] https://chitanka.info/text/7436-bylgarskata-uchast

Talev, D. (1969). *Zhelezniat svetilnik.* Sofia: Bulgarski pisatel. [Талев, Д. *Железният светилник*. София: Български писател, 1969.]

Vazov, I. (1986). *Patepisi i drami.* Sachinenia v chetiri toma, T. IV. Sofia: Bulgarski pisatel [Вазов, И. *Пътеписи и драми*. Съчинения в четири тома, т. IV. София: Български писател, 1986.]

Vezhinov, P. (1987). *Noshtem s belite kone.* Sofia: Bulgarski pisatel. [Вежинов, П. *Нощем с белите коне*. София: Български писател, 1987.]

Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham/Burlington: Ashgate.

Yovkov, Y. (1976a). *Chastniyat uchitel.* Sabrani sachinenia, T. II. Sofia: Bulgarski pisatel [Йовков, Й. *Частният учител*. Събрани съчинения в шест тома, Том II. София: Български писател, 1976.] https://chitanka.info/text/7872-chastnijat-uchitel

Yovkov, Y. (1976b). *Drugoselets*. Sabrani sachinenia, T. II. Sofia: Bulgarski pisatel. [Йовков, Й. *Другоселец*. Събрани съчинения в шест тома, Том II. София: Български писател, 1976.] https://chitanka.info/text/7885

Zagorchinov, S. (1966). *Praznik v Boyana.* Sofia: Narodna kultura. [Загорчинов, С. *Празник в Бояна*. София: Народна култура, 1966.]

АРХЕТИПНИ ОБРАЗИ НА ЖЕНАТА В БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ И ИКОНОГРАФИЯТА НА СЕЦЕСИОНА – ОБРАЗЪТ НА САЛОМЕ

Надежда Цочева

WOMEN'S ARCHETYPAL CHARACTERS IN BULGARIAN MODERNISM AND THE ICONOGRAPHY OF SECESSION – THE CHARACTER OF SALOME

Nadezhda Tsocheva[1], Shumen University, Bulgaria

Abstract: *The present text takes an interest in the archetypal images of the Woman in the modernistic discourse – the melancholic woman, the heavenly woman, the sinful woman. It studies the way the Biblical character of Salome functions in the decorative stylizations of symbolism (*The Town *by N. Rainov,* Salome's Shadow *by T. Trayanov,* Salomeya *by Emanuil Popdimitrov, and* Salome *by Al. Balabanov) and also the iconography of Secession (paintings by Gustav Klimt, Franz von Stuck, Aubrey Beardsley's illustrations of* Salome *by Oscar Wilde). We search the practical usages of European cultural dialogues: the modern interpretation of the character of Salome in the context of the idea for the synthesis of arts and at the same time the author interprets the processes in juxtaposition with an accent on dance, excess and floral motifs.*

Key words: *archetype, decoration, stylization, synthesis, floral motifs*

В модернистичния дискурс езикът се отваря към бездната на страстта. Текстовете изговарят преживяването на модерния субект в драматичния конфликт между небесния порив и греховната телесност. Душата е задължителна риторическа фигура в дискурса на страстта (Ruseva, 2001, p. 73), – изричана като копнежен екстаз, като порив по духовно сливане, свързана с платоническата модалност на любовта, или като омагьосаност, омаяност от желанията на тялото. Иконографията на сецесиона[2], в контекста на дискурса на страстта, се основава на

[1] Nadezhda Tsocheva has a PhD in Bulgarian Philology. She teaches at the Department of Theory and History of Literature at *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research interests are focused on the literature of Bulgarian modernism and especially on the European and Bulgarian avant-garde and the synthesis of arts. Email: nadiacocheva@abv.bg

[2] Сецесионната естетика се основава на декоративния рисунък чрез линия и орнамент. В стремежа си да представи живота като стихия, движение и самообновление, тя се обръща към образността на Изтока, мита, приказката, природата (хаотичния растеж като антитеза на индустриалния свят). Бягайки от градската цивилизация, основавайки се на философията на живота, се стреми да постигне естествения човек, затова търси човешката страст в нейната екстатичност (напр. екстаза на танца). Сецесионът проявява интерес към дискурса на страстта и болестта, умиращата красота - тайнственодемоничните сили на природата, въплътени в образа на освободената плът: изкушаваща и обричаща на гибел.

митологични персонажи, изявяващи своята страст в действия, в които се смесват любов и смърт; обръща се към образните метаморфози в митологични, приказни варианти. В основата на сецесиона е заложен принципът на синтеза, декоративна плетеница между женски образи, флорални изображения, екзотични птици, митологични същества, везбена живопис, сплитаща блясъка на скъпоценни камъни, бижута[3]. Екстазът в демонично-еротичния или естетизиращо-декоративния му вариант може да се види в картините на Густав Климт, Франц фон Щук, Алфонс Муха (декоративен синтез на човешката и природната образност). Различните превъплъщения на жената са свързани с орнаментализацията на преживяванията на душата, която заговорва на езика на страстта и смъртта. Текстовете демонстрират пристрастие към различни проявления на архетипа на Жената. Символистичният дискурс гравитира около образите на:

- меланхолната жена,
- серафичната красота (Небесната жена),
- изкушенията на телесността.

Използвайки характерните за сецесиона фигури на жената, цветята, Николай Райнов в своите декоративни текстове разкрива душата, разкъсвана между спасението и гибелта, между копнежа и греха. Декоративността на Н. Райнов е приказно-сецесионна[4] – орнаментализация на преживяването в опита на душата да постигне трансцендента и осъзнаване на нейната заключеност в света на материалното. В „Песен за Девата" – жената, родена от девствена пяна, като Обич, Притома и Мъдрост, е сравнена с лавър:

---

[3] Често срещани са хтонични (змията) и соларни (птицата) образи; митологични образи, свързани с египетската култура (сфинкса). Източната живопис, боравеща с принципа на стилизацията, служи като основа на декоративните експерименти на сецесиона (Г. Климт. Ал. Муха). Окото в египетската култура, вградено в декоративна плетеница от цветове, образи-символи (жената русалка-сирена), е градивна част в картините на Г. Климт. Картините и постерите на Ал. Муха са декоративен синтез, използващ японската техника на рисуване. Рекламният плакат за пиесата „Жизмонда" с участието на Сара Бернар е с богати орнаменти - пауново перо, златисти тонове, пеперудени крила, дракони и листа. „Скъпоценните камъни" на Ал. Муха (1900) представлява серия от картини, свързани помежду си – в композицията на всяка от тях преобладава женска фигура, а в долния край на платното са изобразени цветя. Цветовете, в които са решени отделните рисунки, са в гамата на конкретен скъпоценен камък – топаз, рубин, аметист и емералд. Женските образи на Ал. Муха са стилизирани изображения на четирите годишни времена (1896), на изкуствата - музика, танц, поезия и живопис (1898).

[4] Н. Райнов в „Източно и западно изкуство" интерпретира декоративността като функция на стила, която естетически преобразува действителността, за да изрази случващото се в човешката душа. Според него чрез сложните плетеници на източни орнаменти се ражда нова вселена – вселена на приказката, сказанието, магията и вълшебството: „персийските извитъци на свещеното дърво, сплетени със скъпоценни камъни, цветчета, птици и звезди"; „свещените орнаменти на древен Египет, стилизуващи ибис, лотос, папирус, слънчев кръг [...] крилати символи на вси божества, ветрилоподобни корони от опашка на паун [...] мъже и жени [...] силуетите им" (Raynov, 1920, p. 241).

> Тя е цветето на пролетта, стене в жълтия лист на есента... Тя е светла мрежа, преплела света: в трепета на всеки лавров лист се дочува отглас от Нейната песен.
>
> Когото Тя целуне – той умира от копнеж. Защото в душата му кипват знойни желания [...] Нейните ръце [...] те са хубави като змии и смъртоносни като прегръдка. Тя е лавър, който пуска пламнали листа, огнени клонки и мълнийни цветове.
>
> (Raynov, 1989b, p. 107).

От една страна, лавровото дърво има сакрален характер, свързано е в гръцката митология с бог Аполон – покровител на светлината, радостта, поезията, музиката, победата, лечението. Храмовете на Аполон са били обкичвани с лаврови клонки; с клонки от лавър са били увенчавани победителите – поети, спортисти и др. От друга страна, изработеното от лавъра етерично масло е жълта течност със сладникав вкус и силен приятен аромат. Силата на желанието, което завладява, съизмерено с извивките на змията като греховност, и сладникавият аромат се явяват вариации на изкусителната власт на материалното.

Следвайки сецесионната фигуративност, за Н. Райнов жената става въплъщение на двойствеността на битието[5]: копнеж по идеала, представен чрез словесните синтетични орнаментални структури[6], вграждащи езика на християнската образност, езика на музиката, сетивата и същевременно търсещи болестното, грешното в сецесионно извитите линии, растителни и животински конфигурации:

> Душата ти е сребърна сурдинка, която рони звуци по крилете на мраморно изваяни ангели – тъжно усмихнати, – които носят в косите си гънки на приведени маслини и чинари [...]
>
> Душата ти е танц под седем покривала! Душата ти е танц на чаровната Саломе! [...] Сластни голи рамене разнасят остър мирис и малки цветчета се вият по играещи леки крака – по бели женски бедра [...]
>
> (Raynov, 1989a, p. 153-155)

В декоративните стилизации библейските образи са включени чрез актуализация на ангелическия (небесния) смислов код и греховната изкусителност на материалното – ангелическото, декорирано с маслинена клонка, и греховното, визуализирано чрез гибелния танц на съблазънта на библейската Саломе. Н. Фрай, изследвайки метафорите в Библията, говори за апокалиптичната и демоничната образност, като откроява

---

[5] За двойствените аспекти на митологичното пише Ед. Сугарев в „Символно-митологичната онова в прозата на Н. Райнов“, свързвайки ги с дуализма в източната философия, отчитайки връзката с езотеризма, теософията, богомилските идеи т. н. (Sugarev, 1989, p. 480).

[6] Н. Мавродинов, определяйки Н. Райнов като „творец на нови декоративни форми“, а текстовете му като „свилени бродерии“, коментира техниката на изграждане на орнамента: използване на принципа на стилизацията - изчистване на образа от всякаква преходност и превръщането му в елемент на вечността. (Mavrodinov, 1939, p. 295).

образите на *градината и града*. Градината с цветята и ароматите е вариант на рая. В основата на „Песен на песните" са метафорите на единението, постигнатата цялост между Невестата и Жениха, Христос и Църквата, за което свидетелстват и семантичните употреби на цветята. Небесната Жена, затворената градина на Невестата – Дева е знак за непорочността, съвършената пълнота. Градът Йерусалим (градовете са склонни да бъдат жени от символна гледна точка) е проявление на апокалиптичната образност, обвързана метафорично с Христос. Езическият град (Вавилон, Великата блудница – демонична пародия на жената) е проявление на демоничната образност, свързана с отпадналите, отхвърлените, пропадналите в греха (Fray, 1993, p. 191-206).

В поемата „Градът" на Н. Райнов пространството се стеснява: от градините към града. Райската градина е заменена от Града с неговата изкуственост, илюзорност, болност, греховност, приковаващ човека към материалното, отдалечаващ от идеала и същевременно изразяващ жаждата на душата към извисяване чрез райските цветя и аромати, чрез копнежа по Небесната жена. *„Градът"* на Н. Райнов – това е душата, „разпъната над бездни" в нейната разпаднатост, нецялостност:

> Кървав сън на страшна Голгота! – / О, Жена! **[...]** Огнено кръщение на страшна Тайна! – О, Жена! [...] Пламтяща корона стяга като змийски пръстен с *бодливи рози* челото[7]. **[...]** разпъната над бездните душа...
>
> (Raynov, 1989a, p. 217)

Библейската Голгота трансформира своите смислови внушения. Образи-символи (змия, пръстен, бодлива роза-трънен венец, жена) се сплитат в декоративен синтез с внушения за мистичност, жертвеност, греховност. Флоралните и женските образи се възприемат като означаващ орнамент, за да визуализират преживяванията на душата.

В приведените откъси танцът на Жената (еротизмът на желанието) и Голгота (мотивът за жертвоприношението) са съизмерени. Те орнаментализират двойствеността на душата. Според Ж. Батай еротизмът (като аспект на вътрешния живот) поставя под въпрос в съзнанието на човека битието; той е неуравновесеност, в която самото съществуване поставя себе си под въпрос, което съответства на идеята за разпятие (Batay, 1998, p. 35). В танца Жената е видяна като обект на желанието, разбулен чрез голотата, разкриваща чара и красотата. Изкусителните движения на тялото са уподобени на извивките на цветята, в разпятието – извивките на змията или на бодливите рози сплитат короната на мъченичеството.

[7] В една от легендите за кръста на Спасителя се говори за мъхната роза. Ангели събирали в златни чаши кръвта на разпнатия Христос, която се стичала по кръста. Няколко капки паднали върху зеления мъх, който за да ги опази от оскверняване, побързал да ги попие в себе си. От тях израсла чудесна мъхната роза, чийто ален цвят трябва да напомня вечно за пролятата заради човешките грехове кръв.

Жертвоприношението и еросът, свързани с дискурса на страстта, разкриват плътта – нейните движения, конвулсии в страданието и любовта (Batay, 1998, p. 94). Вълнението на плътта надхвърля някакви граници. Плътта е в човека онзи ексцес, който се противопоставя на закона на морала (според религиозния човек), израз на завръщане към заплашителната свобода, в която човекът изразява себе си. В идеята за жертвоприношението на Кръста характерът на трансгресията (престъпване, нарушение на табу, закон, правила, грях – свързано с властта на плътта) е трансформиран.

Различните превъплъщения на *жената* в „Градът" на Н. Райнов се основават на библейската образност в декадентските, символистично-сецесионните ѝ употреби:

- Меланхолната жена, представена в обкръжението на траурни върби, погребални камбани и миризма на тамян[8]: „мома, която чака своя любим – скръб на печална корона и шепот на плачещи върби [...] и няма да го дочака" (Raynov, 1989a, p. 180-184). Плачещите върби[9] се възприемат като означаващ „органичен орнамент" (Dakova, 2007, p. 140-147), като израз на една трагична мисловност и представа за субективното – погледът навътре към душата; трагедия, която изказва загуба на устоите и потъване в бездната на страданието.
- Жената със синя душа на лунна русалка, обвързана със смисловия код на романтично-символистичната образност. Блясъкът на скъпоценния камък опал се свързва със светлинната образност – с лунните отражения и серафичната чистота: „играеха нощни пеперуди и лунна паяжина тегнеше под опални капки роса" (Raynov, 1989a, p. 168). От дълбока древност на скъпоценните и полускъпоценните камъни им се приписват магически свойства – в текстовете на Н. Райнов те са *символистични, проводник на духовен смисъл*, част от орнаментализацията на душевните преживявания.

---

[8] Тамянът е наречен аромата на слънцето, символизиращ вселенската благодат. Църковният тамян – древна благовонна смес, споменавана нееднократно в Стария завет. За нея се говори и в евангелските предания: един от трима библейски влъхви дарява младенеца Исус Христос със смола в знак на признание на неговото божество, а от нея се изготвя тамян. Според християнските литургични традиции именно споменатото благоухание се разнася по време на всяко богослужение. Благовонната смес за кадене се свързва с пречистването от материалното.

[9] Образът на плачещите върби традиционно се асоциира с погребалната обредност и водата в българската и чуждата традиция (П. Р. Славейков, Шекспир); като топос от настоящето насочва към ситуацията траур и меланхолия (по Фройд) – свързва се със състоянието на печал, униние, меланхолия, в което пребивава лирическият аз в модернисткия дискурс: разпънатостта на душата между порива към трансцендента и неговата невъзможност. Върбите са иконичен знак и във винетките на сецесиона.

- Небесната жена, свързана с жертвения библейски код – „непорочност по бялата ѝ снага, класове пшеница[10] украсяват главата ѝ“, „олтар на Тайната вечеря.“ (Raynov, 1989a, p. 169).
- Изкушенията на телесността. Простената блудница Магдалена, Саломе – „дъщерята на Вавилон и Содом“, образ, декориран със скъпоценни камъни и бижута, свързан със смисловия еротичен код, съдържащ отпратка към естетизираните женски образи в картините на Ал. Муха, текста на О. Уайлд „Саломе“:

> Ти си чертата на незасегната Хубост, носена върху кръстосани копия и щитове, обсипани с *елмази*! [...] Ти си *кристалната сълза на Магдалина и пръстенът на Саломе.*
>
> (Raynov, 1989a, p. 183)

Магическият декоративен свят, който изгражда Н. Райнов в текстовете си, е съизмерим с европейските теденции в изкуството и е интегрална част от цялостната естетика на вербализация на визуалното в българската художествена култура от първите десетилетия на 20. век. В контекста на българския модернизъм текстове като „Градът. Поема на тайните“ на Н. Райнов (Песните „Рак“, „Лъв“, „Дева“, „Скорпион“), “Сянката на Salome“ на Т. Траянов от „Regina mortua“, „Саломе“ на Ал. Балабанов в сп. „Художник“, „Жестокият пръстен“ на Г. Милев, боравещи с езика на мита, са декоративни стилизации, в които е вграден образът на Саломе, с акценти върху символиката на пръстена (пораждащ асоциации за гибел), подноса с отрязаната глава на Йоан, танцът на Саломе (изкусителните движения на тялото), нейната сянка, вградена в коринтския дворец. Тези текстове диалогизират с европейски словесни и визуални образци на модерното изкуство. Танцът на Саломе е в основата на сюжета на пиесата на О. Уайлд „Саломе“ (1891) с илюстрации към нея от О. Бърдслей; в картините на Г. Моро „Танцът на Саломе пред Ирод“ (1876), на Франц фон Щук „Саломе“ (1906) и на Густав Климт „Саломея“ (1909) в типичния за него декоративен стил, кореспондираща с черно-бяла скица на Н. Райнов – „Саломе“ (1910).

Саломе е новозаветна изкусителка, придобила чертите на фаталната жена, която в контекста на модернизма се обвързва с дискурса на страстта. Образът на дъщерята на Иродиада – Саломия, се свързва с библейския разказ за отсичането на главата на Йоан Кръстител в Евангелието на Матей (14: 3-12) и на Марко (6: 17-29), въплъщение на греховността. В Новия завет тя не е назована с името Саломе; сведенията, че Иродиада

[10] Житният клас в Евангелието на Йоан (6: 33-35) се асоциира с образа на Иисус Христос: „Аз съм хлябът на живота, който дохожда при мене няма да огладнее...“ (Biblia, 1991, p. 1305). Архетипният образ на жената с житните класове е израз на идеята за първоначалната божествена непорочна чистота. В картините на Ал. Муха тя се явява естетизиран образ, сплитащ в декоративен синтез флоралното и антропоморфното, израз на идеята за живота като изкуство.

има дъщеря Саломе, женена за тетрарха Филип, са заимствани от Йосиф Флавий („Юдейски древности“, 18:119). В центъра на библейския разказ е танцът на Саломия за рождения ден на Ирод, свързан с клетвата, дадена от царя да ѝ изпълни желанието. По настояване на майка си тя иска на блюдо главата на Йоан Кръстител. В Евангелието на Марко се уточнява, че отсичането на главата на Йоан е заради Иродиада, защото Йоан съветва Ирод да не се жени за нея. Тук се споменава за чувствата, с които са се отнасяли към Йоан: Иродиада – със злоба, а Ирод – с уважение заради неговата святост. Той проявява двойствено отношение към Йоан – желание да го убие, когато е гневен, и желание да се съветва с него, когато се успокои (Lopuhin, 2009p. 674).

В контекста на модернизма образът на Саломе се обособява от религиозната случка и се превръща в прототип на пленителната и смразяваща богиня на красотата и сладострастието. Водещ мотив става танцът. Танцът като изкуство става обект на обговаряне от представителите на модернизма в периодичния печат, обвързващи го с тялото като динамика, като архитектурен мотив.[11] Саломе се превръща в „богиня на неустоимото сладострастие и на безсмъртната хистерия“ (Юисманс „Обратно“). Интересът към Саломе е засилен в периодите на декадентството и символизма – освен съдбовното блюдо (с главата на Йоан), тя има разпознаваеми атрибути – накити, воали, парфюми, лилиуми, лотоси, черна пантера, змия, луна, нощ. Танцът – тялото – воалът попадат в един смислов ред – прикриването и откриването на тялото в танца със седемте воала (Саломе) става екстатичен израз на еротичните превъплъщения на жената, ключов мотив в текстовете и иконографията на сецесиона.

Библейската образност в картините на Г. Климт за Саломе търпи стилизация в духа на модернизма, като се поставя акцент на еротичното излъчване (еросът като власт), на преплитането на ерос и танатос (по Фройд) (отрязаната глава на Йоан се възприема като декоративен орнамент, част от цялостната композиция). Като фон е използван плоскостен орнамент с малки фигури, чиято антитеза са пространствено интерпретираните елементи на изображението – лице, рамене, гръд в охра-розов колорит, подчертан от сенките, придаващи обем и трескава руменина на бузите. На гърдите ѝ има колие, украсено

[11] Интересен пример са статиите на Чавдар Мутафов през 20-те г. на XX век – „Сецесионен танц“, публикувана в „Литературни новини“, бр. 28, 1929; „Танцът в миражи и преображения“, публикувана в „Листопад“, кн. 4-5, 1922; „Хронологията на танца“, публикуван в „Литературни новини“, 26 бр., 1929 г. Тялото се възприема като „архитектурен мотив“ – “движенията се извиват в границите на орнамента, стъпките се скандират като александрини, душата се съчетава с материята в един единствен израз… пропорциониран като антична скулптура и също тъй хармоничен… Ниобея, Галатея, Сибила, Мария Магдалена …антична като Афродита, благородна като принцеса, тъжна като мадона” (Mutafov, 1991, p. 283).

с макове[12]. Макът насочва към идеята за преходността на материалното, изплъзващия се смисъл, упойващата власт на Жената. Китките на ръцете са украсени с гривни, притиснати към бедрата. Еротичното излъчване се подчертава от голотата на тялото, продължена с дълга дреха с черно-бял геометричен рисунък. Силуетът е издължен, което придава изразителност на драматичната поза – в нейната напрегнатост, изострена патетичност, нервозност, чувственост, агресивност (вж. ил. 01):

Илюстрация 01:
Г. Климт „Саломея“ (1909)
https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-gustava-klimta-salomeya-1909/
(21.07. 2020)

[12] *Макът* се явява постоянен атрибут на Хера (Юнона) – богинята на плодородието и брака. Храмът и статуята ѝ на о-в Самос са били украсени с макове. С мак в ръката е изобразявана Церера (Деметра). От цветовете на мака и житни класове са се плетяли венци, с които е била украсявана статуята на богинята. Често са я наричали Мекона (от гр. mecon, makon – мак). Древните гърци са вярвали, че макът е бил сътворен от бога на сънищата Хипнос за Деметра, когато тя била толкова изтощена от опитите си да открие изгубената си дъщеря Персефона (отвлечена от Хадес), че вече не можела да обезпечи растежа на посевите. Тогава Хипнос ѝ дал мака, за да може да заспи и да си почине. Обвита в гирлянди от макове е била изобразявана и Персефона, като символ на спускащия се на Земята покой. Според други предания това е цветето на Хипнос (бога на съня), изобразяван като лежащ или седящ юноша с отпуснати криле, държащ в ръцете си букет макове, а понякога и венец от макови цветове в косата. Легенди, достигнали до наши дни, разказват, че цялото царство на Морфей е било засадено с макове. Омир е писал, че Хубавата Елена е облекчавала страданията на бойците, ранени по време на Троянската война със сок от макове. Вергилий е наричал мака “lathean” – даряваш забрава. Диоскорид е предупреждавал, че маковият сок може да доведе до смърт, ако се пие в големи количества. Н. Райнов в „Соломон и Балкиза“ свързва образа на жената със символиката на мака, за да представи ероса като власт.

Илюстрация 02:

„Юдит I“ (1901)

Неприкритата чувственост Климт облича в злато – сластолюбие, съблазън и греховност.

https://artchive.ru/en/gustavklimt/works/9600~Judith_and_Holoferne (21.07.2020)

В картината на Франц фон Щук „Вакханалии“, основаваща се на библейските реалии, на преден план е Саломе – изкусителните извивки на голото тяло се възприемат като въплъщение на греха, декорирано с колие от скъпоценни камъни, в десния долен ъгъл е поднесената на сребърен поднос глава на Йоан в синьо с мистично сияние, носена от Ирод. Картината залага на контраста между белотата на тялото, динамиката на живота, кривата линия на желанието и тъмния фон на нощта, греха, смъртта. Вакханалията е видяна като екстатичен ритуал, сплитащ ерос и танатос (вж. ил. 03):

Илюстрация 03:

Франц фон Щук „Саломе“ (1906)

https://artchive.ru/en/artists/1197~Franz_von_Stuck/works/113~Salome

(21.07. 2020)

Текстът на О. Уайлд контрастно съполага греховност и страст (Саломе) срещу чистотата и мъдростта (Йоан) чрез различните репрезентации на тялото като модус на скриване и разкриване на видимостта (душата в конвулсиите между телесното и небесното): извивките на тялото в танца на Саломе, „бяла като нарцис“ с огърлица с бисери като луни, нанизани сребърни лъчи, пред погледа на Ирод, знак за греховността на желанието. Тялото на Йоан става част от орнаментализирания дискурс на желанието на Саломе, привлечена от чистотата на непорочността; то е естетизирано чрез флоралните стилизации, отпратки към библейската образност: „Възлюбената: Моят любим [...] е величествен като *кедър*.” (Песен на песните 5: 1, 15). Лилията, кедърът са част от библейските градини, знаци на божественото, целомъдрието, които се оказват заплашени – захвърлени сред греховната бездна на действителността.

> [...] Влюбена съм в тялото ти - бяло като лилиите [...], розите в градините на арабска принцеса“, „косите - като ливански кедър“, „целомъдрен като луната [...] приличен на сребърен лъч, сребърни стрели“, после в неговото отхвърляне – „тялото ти е ужасно.“
>
> (Uayld, 2010, p. 224.) (вж. ил. 04)

В лунната обстановка, магическа и зловеща (огледалото на водата, луната, лилиума – отрязаната глава на Йоан), погледът се превръща в съдбовен индикатор за вътрешен копнеж и притежание. (вж. ил. 04):

Илюстрация 04:

Илюстрация към драмата „Саломе“ на О. Уайлд от О. Бърдслей

https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde

(21.07. 2020г.)

В илюстраците на О. Бърдслей се залага не на неподвижността на тялото, а на неговите движения, наподобяващи извивките на змията, страстни и лирични в екпресивността си. В драмата на Уайлд Саломе е способна на екстремни действия за отмъщение, ако страстта бъде разпалена. В крайна сметка желанието и унищожението се събират. Саломе е страстно влюбена в Йоан и когато той я отблъсква, тя му отмъщава, като го убива. В миг на разкаяние целува неговата отрязана глава. Мизогенистичните тенденции (misogynistic tendency) според проф. Дж. Стоукс са характерни за XIX-ти век – фаталните жени се срещат в пиеси, стихове, картини. Той разглежда „Саломе“ като драма в традициите на символизма и декаданса и смята, че редица писатели, съвременници на Уайлд, са привлечени от образа на съблазнителната танцьорка (Маларме, Флобер), художника Г. Море, чийто първообраз може да се види в „Песен на песните“ и „Псалмите“ (Stokes, 2014). През 1905 г. композиторът Рихард Щраус написва едноактна опера „Саломе” по текста на Уайлд. Централно място в нея заема еротичният танц на героинята със седемте воала.

Илюстрациите на О. Бърдслей поставят акцент на няколко важни момента, заимствани от Библията и интерпретирани от О. Уайлд в духа на декаданса, сплитащ любов и смърт: танцът на Саломе (мотивът за танца се преплита с мотива за борбата за власт, откроява се засиленият интерес към еротиката – в движенията на героинята), ексцеса (отрязаната глава на Йоан в познатото пространствено решение, разчитащо на опозицията горе-долу), и новият момент, свързан с любовта на Саломе към Йоан. (Вж. ил. 05 и 06):

Илюстрации 05 и 06 към драмата „Саломе“ на О. Уайлд от О. Бърдслей – ерос (танцът) и танатос (смъртта)

https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde (21.07. 2020г.)

Текстът на О. Уайлд с илюстрациите на О. Бърдслей към него и картините на Г. Климт, Ал. Муха се явяват образци, с които влизат в диалог декоративните текстове на Н. Райнов, Т. Траянов, Ал. Балабанов. Картината на Н. Райнов „Саломе“ (1910) – туш, перо, молив, много напомня изображението на митологичната героиня в картината на Г. Климт – в профил, с акцент върху голотата в горната част на тялото и орнаментиката на дрехата, украса на краката и главата; държаща главата на Йоан. (Вж. ил. 07)

Илюстрация 07:
Н. Райнов „Саломе“ (1910)

Вж. Филева. А., Николова, С., Райнова, И. Омагьосани царство. 130 г. от рождението на Н. Райнов. Изд. Софийска градска художествена галерия, 2019. с. 135.

Текстът на Т. Траянов „Сянката на Salome“ (от цикъла „Изкупление“ в сб. „Regina mortua“) поставя акцент върху проклятието, което изначално тегне върху красивата Саломе. Тя е просто сянка, която напомня за съдбовната красота, жената като синоним на безплътност, неземност - латинското име показва далечност. Сянката насочва към идеята за двойствеността на битието (еротичното и безплътното), за неговата илюзорност (по Платон). Сянката е проекция, ireалност, другост. Тялото като оголена и зачеркната сетивност, разкъсвано между желанието и страданието. Декорът на изкуплението е декоративен – дворецът е декориран със скъпоценни камъни, естетизация на действителността. Ясписът („прокобна реч по ясписови под“) е цветен и ярък, с магически свойства, споменат в Библията сред дванадесет камъни, които са украсявали нагръдника на първосвещеник, и е в основата на Ерусалим. Тялото се заменя с цветове, колоритът заменя плътта, декорация в скъпоценни камъни – сребро, рубин, яспис. Сребротo се свързва с лунарната символика – с мотива за отражението. Рубините – накит върху гърдите на Саломе, насочват към езика на тялото – страстта, но акцентът пада върху страданието и зова на смъртта:

А из зад тежки алени завеси,
Полузакрили празното легло,
Пристъпва красотата приневолна
На болка мълчалива.
Червеномъдна къдрица коса,
Полуоткачена, разлива
Отблясъци сияние
По знойнодишащата нагота. [...]

Покриват *диамантени* звезди
На *сребърни* верижки окачени,
Полуразцъфналите ѝ гърди
С *рубинен накит* раздвоени. [...]

Въздишка тишината сепна,
Възнисат се безсенчести крила...
„Ела!“
В измъчени гърди
Замлъкнал гроб прошепна.

(Trayanov, 1909, p. 73-74)

Текстът се появява за първи път в сп. „Художник“ – ранен модернистичен проект, който популяризира модернизма и гради нов естетически вкус у читателя. Тук се ражда чувствителността на модерния субект, свързана с меланхолните настроения на душата. В цикъла „Горящи хоризонти“ (Trayanov, 1906, p. 15-18) се разпознава типичната за сецесиона образност в текстове като „Мъртви съсипни“, „Сянката на Salome”, „Eros et Psyche“, „Тъмновиолетна орхидея“, като в стилистиката на меланхолното се изказва молитвеното извисяване към идеала и увяхването на мечтите, надеждите, замрелите въжделения на душата. Сблъскват се животът и смъртта. Концептът „вледенена меланхолия“, орнаментализиран чрез образа на „снежните лилии“, „морният дъх на хиацинти и нарциси“, печалният образ на Психея, „заледените вълни“, се противопоставя на огнената символика на „знойнодишащата нагота“ на Саломе, „горещите вълни на чара, смеха“ на Жената, „кръвта, която тече като цъфнал мак“.

И другите текстове дават своя интепретация на библейските образи. Александър-Балабановата Саломе я застига възмездието, идващо от разгневената тълпа, която я убива, след като сама нарежда да се отсече главата на Йоан Кръстител и изиграва танца над тялото. В „Саломея” (1923) Емануил-Попдимитровата Саломе е затворничка в двореца на Ирод, искаща да се освободи, за да може да последва Христос, в когото се влюбва. Тя танцува пред Ирод, за свободата си. „Саломе-танцувачка сирийска” (1928) на Николай Райнов е обобщение на всички български

вариации на мита. Той е най-близо до западния модел – Саломе е всичко онова, което е била преди това в литературата – нежно дете, примамлива жена, гибелна жена:

> Снагата, бяла, сякаш лотос, благовонна
> подобно крин саронски,
> се гъне вие, носи се и сее чар, извита
> като змия...
> [...] изгъва белите бедра [...]
> снагата се върти като алмазен пламък...
>
> (Raynov, 1989c, p. 413)

Текстът представя виденията на тетрарха – бродене из лабиринтите на съзнанието, връщащи спомена за Саломе, за изкусителния танц, който разпалва Желанието. Извивките на тялото в танца са извивки на сластта, греха, закодиран в образа на змията. Двойствените аспекти на митологичното се заявени чрез образите на лотоса и крина (образи на чистотата и целомъдрието), от една страна, и чрез образа на змията, от друга страна. В танца на Саломе тялото оживява и умира едновременно. Рефренът „Саломе!.. Де си?“ извиква нейната сянка – видение, сплитащо страст и смърт (главата на Йоан, по подобие на драмата на О. Уайлд загатва любовта на Саломе по „мъртвия пророк“, смъртта на Саломе). Обвързана с дискурса на страстта и на смъртта, библейската образност в декадентските ѝ употреби, се превръща в един от езиците, чрез които се говори за човешката душа.

Отпратки към историята за Саломе се съдържат и в текстовете на Г. Милев, чието творчество през 20-те г. на 20. в. се свързва с новите следвоенни тенденции на авангардизма. Ранният сб. „Жестокият пръстен“ на Г. Милев (1920) е поетическа визия на лутащото се съзнание в лабиринта на себеизследването, в търсене на собствените си граници, представени чрез визуални символи на раздвоеността на Душата (в сецесионен стил) – пръстен, кръг, кръст, праг; чрез метафори на затварянето, търсачеството, включени в ритъма на едно изкуство, разчитащо на шока, изразяващо „емоционалните взривове на душата“. Образи от египетската митология и Библията са привлечени, за да орнаментализират преживяването в синтеза, наречен „изкуство“, на границата между сецесионното и авангардното: кървавата глава в блюдото насочва към историята за Саломе и Йоан, като в новия следвоенен контекст се поставя акцент не върху еротичното начало, свързано с архетипния образ на греховната Жена, а върху мотива за жертвеността, мъченичеството, свързан с образа на агнеца, символиката на кръвта (Страдащата Душа). Между „тук“ и „навсякъде“, между „днес“ и „винаги“ модерната душа се гърчи в „неврастеничен страх“, разпознала корените на своята гранична същност – между езическата суровост и християнското смирение.

В нощта след бледните хвалебни литургии
ти пращаш да ме свържат твоите слуги –
под тягостния свод на вечна пирамида
за страшни пиршества ме водиш, Сън!

– О кървава глава във *мойто блюдо*!
сляп ужас на студената стена –
и призрачния път към призрачния свят отвън,
през мрачни коридори,
сплетени в жесток

без изход пръстен –
вън:
(О, агнец бял! след пълнослънчева зора над Нил,
опръскан с кървави петна,
склонил
глава – без грях, без жалба, без порок...)

Бог говори:

(Milev, 1992, p. 17)

Текстовете в сборника са фрагменти на изразяващото се съзнание, търсещо истината за себе си, което в последния текст „Удари последна стража“ постига своя синтезен образ в огледалото. Човекът пред огледалото – раздвоеният, самонаблюдаващ се модерен човек, постига свободата да изговори истината за себе си, да се самосътвори чрез словото в една реалност, наречена „изкуство“.

Изводи: Образът на Саломе заема важно място в иконографията на сецесиона, свързан с дискурса на страстта, със сплитането на ерос и танатос. В контекста на идеята за синтеза на изкуствата при модернизма библейският образ на грешната Жена се обвързва с мотива за танца, за ексцеса, флоралните мотиви и става един от начините, чрез които се говори за преживяванията на модерната душа.

References

Batay, Zh. (1998). *Erotizmat*. Sofia: Kritika i humanizam, 35-37. [Батай, Ж. *Еротизмът*. София: ИК „Критика и хуманизъм“, 1998, 35-37.]

Biblia (1991). *Pesen na pesnite*. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 750-754. [Библия. *Песен на песните*. София: Синодално издателство, 1991, 750-754.]

Dakova, B. (2007). Ornament i viziya v rannata poeziya na Em. Popdimitrov. In: N. Stoichkova (sast). *E. Popdimitrov – kriticheski prochiti. Sb. po sluchay 120 godini ot rozhdenieto na tvoretsa*. Sofia: Sv. Kl. Ohridski University Press, 2007, 140-147. [Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. В: Н. Стоичкова

(съст.). *Ем. Попдимитров – критически прочити*. Сб. по случай 120 години от рожението на твореца. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2007, 140-147.]

Fileva, A., Nikolova, S., Raynova, I. (2019). *Omagyosano tsarstvo. 130 g. ot rozhdenieto na N. Raynov*. Sofia: Sofiyska gradska galleria. [Филева. А., Николова, С., Райнова, И. *Омагьосано царство*. 130 г. от рождението на Н. Райнов. Изд. Софийска градска художествена галерия, 2019.]

Fray, N. (1993). *Velikiyat kod. Bibliata i literaturata*. Sofia: Gal-Iko, 191-206. [Фрай, Н. *Великият код. Библията и литературата*. София: Гал-Ико, 1993, 191-206.]

Lopuhin, A. P. (2009). *Tolkovaya Biblia Novyi zavet*. 2009, 647-675. [Лопухин, А. П. (ред.), *Толковая Библия Новый завет*. 2009, 674-675.]

Mavrodinov, N. (1939). Akvarelite i gravyurite na N. Raynov. In: *Izkustvo i kritika*. VI. 1939, kn. 6, 295-296. [Мавродинов, Н. Акварелите и гравюрите на Н. Райнов. В: *Изкуство и критика*. VI. 1939, кн. 6, 295-296.]

Milev, G. (1992). *Zhestokiyat prasten. Poezia i kritika*. Veliko Turnovo: Slovo, 1992, 17. [Милев, Г. *Жестокият пръстен. Поезия и критика*. Велико Търново: Слово, 1992, 17.]

Mutafov, Ch. (1993). Tantsat v mirazhi i preobrazhenia. In: Ch. Mutafov. *Izbrano*. Sofia: Gal-Iko. [Мутафов, Ч. Танцът в миражи и преображения. В: Ч. Мутафов. *Избрано*. София: Гал-Ико.]

Raynov, N. (1920). Iztochno i zapadno izkustvo. In: *Vezni*. 31. 03. 1920, kn. 8. [Райнов, Н. Източно и западно изкуство. В: *Везни*. 31. 03. 1920, кн. 8.]

Raynov, N. (1989a). *Gradat*. Sachinenia v 5 toma. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 135-222. [Райнов, Н. *Градът*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989, 135-222.]

Raynov, N. (1989b). *Pesen za Devata. Bogomilski legendi*. Sachinenia v 5 toma. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 1989, 106-108. [Райнов, Н. *Песен за Девата. Богомилски легенди*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989, 106-108.]

Raynov, N. (1989c). *Salome – tantsuvachka siriyska*. Sachinenia v 5 toma. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 1989. [Райнов, Н. *Саломе – танцувачка сирийска*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989.]

Ruseva, V. (2001). *Genealogia na bulgarskata modernost. Yavorov*. Veliko Turnovo: Abagar, 2001, 44-63. [Русева, В. *Генеалогия на българската модерност. Яворов*. Велико Търново: Абагар, 2001, 44-63.]

Stokes, J. (2014). Salomé: symbolism, decadence and censorship. In: *British Library newsletter*, 15.05. 2014. https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/salome (21.07.2020).

Sugarev, Ed. (1989). Simvolno-mitologichnata osnova v prozata na N. Raynov. In: *N. Raynov*. Sachinenia v 5 toma. T.1. Sofia: Bulgarski pisatel, 1989. [Сугарев, Ед. Символно-митологичната основа в прозата на Н. Райнов. В: *Н. Райнов*. Съчинения в 5 тома. Т.1. София: Български писател, 1989.]

Trayanov, T. (1909). Syankata na Salome. In: *Regina mortua*. Sofia, 73-74. [Траянов, Т. Сянката на Salome. В: *Regina mortua*. 1909, 73-74.]

Trayanov, T. (1906). Goryashti horizonti. In: *Hudozhnik*, 15-13. 06. 1906, br. 19-20, 15-18. [Траянов, Т. Горящи хоризонти. В: *Художник*, 15-30. 06. 1906, бр. 19-20, 15-18.]

Uayld, O. (2010). *Salome*. Sofia: Persey, 2010. [Уайлд, О. *Саломе*. София: Персей, 2010, 224.]

ЕЛЕМЕНТИ НА АЛХИМИЧНИЯ СИМВОЛИЗЪМ В ДЕСТАНИТЕ ЗА КЬОРОГЛУ

Неврие Чуфадар

ELEMENTS OF THE ALCHEMICAL SYMBOLISM IN THE KYOROGLU SAGA DESTANS

Nevrie Chufadar[1], Shumen University, Bulgaria

Abstract: *The Koroglu Saga Destans are created by different Turkic peoples and largely reflect their specific picture of the world, formed under the influence of common archetypal mechanisms of knowledge. The article presents parallels between important elements of alchemical symbolism with some pre-religious and religious beliefs and key points in the Koroglu Saga Destans.Their common main views are the visions on the Creation of the world (whose stages the alchemists try to model in the laboratory), as well as the simultaneous elevation of the adept's spirit. In connection with the doctrine of the alchemists on the liberation of the spirit from the matter, K. G. Jung's conception of individuation and of the Self* (germ. *das Selbst*) *is presented. It is concluded that as elements of Shamanism, Sufism, Manichaeism, Islam (mystical currents) and Alchemy exist in the territory of Asia simultaneously, such elements are reflected in the collective consciousness of the peoples inhabiting them and in their work, as is the case with the Koroglu Saga Destans.*

Key words: *individuation, archetype, solitude, philosophical gold, Kyoroglu*

В настоящата статия се разглеждат елементи на алхимичния символизъм, отразени в тюркоезичното народно творчество на Средна и Мала Азия, както и част от териториите на Кавказ и България.

Такива елементи откриваме в дестаните (епосите) за Кьороглу – един герой, посветил живота си на борбата срещу поробителите на своя народ. В различни дестани на тюркоезичните народи, предимно на различни територии на Близкия Изток и Средна Азия, този герой фигурира под различни имена – *Кьороглу/Кьороглъ* и *Гороглъ/Гургули/Гуругли*[2], които се

[1] Assoc. prof. Nevrie Chufadar, PhD, is a lecturer at the Department of Turkish language and literature, *Konstantin Preslavsky* University of Shumen, Bulgaria. Her interests are in the field of Turkish folklore, history of Turkish culture, theory of communication and ethnolinguistics. Email: n.chufadar@shu.bg

[2] Етимологията на името на героя, произходът и разликите между различните версии на дестаните са описани в монографията „Фантастични елементи в дестаните за Кьороглу“ (Chufadar, 2019).

осмислят в два варианта, „син на слепия“ и „син на гроба“, защото бележат различни моменти от неговия живот, изложени в различни варианти (Chufadar, 2019).

Народното дестанно творчество, характерно за посочените територии, има не само митологични корени, но също така отразява елементи от по-късните вярвания и учения, които представляват фрагменти от общата картина на света, характерна за народите, населяващи посочените територии. Наред с предрелигиозните вярвания (като шаманизъм), за тези територии са били характерни и религиозни учения – манихейството, мистичното учение суфизъм, ислямът с различни течения (сунизъм и шиизъм), а също така се забелязват и елементи на алхимичния символизъм.

Статията представя, от една страна, паралели между елементи от алхимичния символизъм, предрелигиозната, и религиозната картина на света (шаманизъм, суфизъм, манихейство, ислям) и дестанното народно творчество, респ. дестаните за Кьороглу от края на XVI до първата половина на XVIII век. От друга страна, с оглед на паралелите между ключови елементи в алхимията и в психоаналитичното схващане на Карл Густав Юнг за **„цялостната личност“** (***dasSelbst*** – Yung, 1995), са представени основни моменти в дестаните за Кьороглу като свидетелство за жизнения път на героя като път към Цялостност/ Самост.

Паралели между елементи от алхимичния символизъм, предрелигиозни учения, ислям и ключови моменти в дестаните за Кьороглу

Алхимия – ключови постулати (философски камък; стадии на Алхимичния процес)

Алхимията се заражда в Древния Египет и наред с магията заема важно място в египетската култура (Makarinov, URL). Древните гърци свидетелствали, че египтяните са произвеждали злато от руда, като използвали живак. Те получавали черен прах с особени качества и потенциала на всички метали. Тайните на манипулациите с тези вещества открива на хората пазителят на знанията бог Тот (Хермес Трисмегист в древногръцката традиция). Тот-Хермес според М. Елиаде (Eliade, URL 2002) представлява образ на обожествения културен герой. Мистериозният текст артефакт „Изумруденият скрижал” от Хермес *Трисмегист* („Триждевеликият“), открит според легенда в Гиза от войници на Александър Македонски, съдържа описание на Великия Опус.

Алхимията прониква в Европа, след VIII век, когато мюсюлманите покоряват част от Пиренейския полуостров, а оттам, от древните гърци – при арабите (Makarinov, URL).

Най-известните алхимици от арабски произход са Ар-Рази, Ибн Сина (Авицена) и Абу Муса Джабир ибн Хайян.

Ар-Рази, авторът на книгата „Тайна на тайнствата", разполага с голяма добре оборудвана лаборатория, а в своите трудове описва алхимични процеси като филтриране, дестилация, сублимация, коагулация и др. (Abdulaev, 2000, p. 11-12).

Ибн Сина, известен като Авицена в европейската литература, развива учението за алхимия на металите. Той смята, че те се състоят от живак и сяра. При това живакът е носителят на металните качества, а сярата придава на металите качеството да се променят под въздействието на огъня (Saldadze, 1983, p. 81).

Абу Муса Джабир ибн Хайян (с латинизирано име Хебер (721 – 815 год.) заема важно място сред арабските алхимици.Той следва идеите на Аристотел за 4 елемента – стихиите вода, земя, въздух, огън– носители на 4 качества: влажност, сухост, студ и топлина. Джабир предлага и живачно-сярната теория за произхода на металите. Именно той въвежда представата за Живака като основата на металност и Сяра, която придава на металите качеството да се променят под въздействието на огъня. Като се съединяват в различни съотношения, Сярата и Живакът образуват седем метала, а златото като най-съвършеният метал се получава при съединяването на напълно чистите Сяра и Живак в най-благоприятни съотношения. Според Джабир металите, включително и златото, се образуват бавно в земята, ето защо този процес може да бъде ускорен с помощта на „еликсир".

Важно е да се отбележи, че в алхимията Живакът и Сярата се разбират не като реални вещества, а като носители на определени принципи (Iminova, Zhuraev, URL).

Философският Живак и философската Сяра не са тъждествени на живака и сярата като конкретните вещества. Те по-скоро свидетелстват за съществуването на философските им еквиваленти като принципи, по-скоро духовни отколкото материални (Geber, URL: http://smallbay.ru/private/alch_geber.html).

Европейската алхимия е достъпна само на посветените и забулена в тайнственост поради това, че католическата църква контролира идеите, които противоречат на християнските догмати.

Сред най-известните европейски алхимици са Алберт фон Болштед (1193-1280) (Алберт Велики) и Роджър Бейкън (1214-1292), който е написал трактата „Огледалото на Алхимията". Според Бейкън и последователите му приготвянето на „еликсира" от „първичната субстанция" трябва да се осъществява в три стадия – нигредо (черният), албедо (белият), в резултат на който се получава малкият „еликсир", с който металите могат да се превръщат в сребро, и рубедо (червеният), чрез който се получава великият еликсир – магистериум (Levchenkov, URL, http://www.physchem.chimfak.rsu.ru/Source/History/Sketch_2.html).

Алхимичният философски камък като материална същност и философското злато

Философският камък представлява течна или прахообразна субстанция, чрез която неблагородните метали се превръщат в благородни – сребро и злато. Духовната му страна обаче е свързана с промените в психиката на самия алхимик. Юнг (Yung, 2008) счита, че архетиповете се активизират в определени ситуации – духовна криза, интензивна духовна практика или дълго усамотяване, какъвто е случаят с алхимиците в техните лаборатории.

Основните метали и елементи за създаване на философския камък (еликсир) са Живак, Сяра и Сол.

В книгата си „Дух Меркурий“ Юнг пише, че свойството на живака мигновено да се изпарява символизира материалното въплътяване на духа. Същевременно живакът е сроден със среброто и Луната. Живакът е в началото и в края на Великия Опус, той е наставник, проводник и едновременно трикстер, противник и беглец.

Живакът символизира Меркурий, който се явява едновременно висш и нисш Бог, защото притежава качества както на метала, така и на течността (стихия – вода). Освен това (Yung, URL, https://royallib.com/read/gustav_yung/duh_merkuriy.html#_1e).

Меркурий (респ. Хермес) е същността и основата на алхимията. „Ние сме в правото си да отъждествим концепцията за Меркурий с концепцията на безсъзнателното”, пише Юнг (ibid.).

Важно е да се отбележи, че Меркурий притежава андрогинна природа и в мъжката психика обикновено се проявява откъм женската си хипостаза като Анима, а в женската психика – откъм мъжкото начало като Анимус.

Сярата в алхимията символизира активната мъжка субстанция, въплътена в материята.

В алхимията сярата притежава амбивалентни свойства. В позитивния си аспект тя представлява огъня на Слънцето (слънчевия огън), Слънчевата „червенина”, затова представлява принципа на съзнанието. В негативния си аспект сярата се идентифицира с дявола, *адската сяра*, страсти и въжделени. (Yung, 2003, §151).

В диалектичната двойка „сяра и сол“ солта представлява противоположност на сярата и се съотнася с женския, статичен принцип. От една страна тя символизира мъдрост, а от друга, поради горчивината си – нейното отсъствие, защото „там, където има горчивина, отсъства мъдрост, а там, където има мъдрост, не може да има горчивина” (ibid., §330). Друго противоречие, което съдържа в себе си *солта,* е, че от една страна тя се

свързва с идеята за безсмъртието, но същевременно определя тялото като обикновена тленна материя.

По такъв начин, сярата представлява мъжкия принцип, солта – женския, а живакът – андрогинния, който обединява двете противоположности.

Стадии на алхимичния процес

В историята на алхимията процесите на получаване на философския камък са описвани чрез алегории, символи, а често пъти чрез изображения на неговите стадии, всеки от които има определен цвят. Повечето автори споменават за 4 стадия според цветовете, посочени още от Хераклит: *melanosis* (черно), *leukosis* (бяло), *xanthosis* (жълто) и *iosis* (червено). С оглед на тези цветове става дума за следните 4 стадия: *нигредо, албедо, цитринитас и рубедо.*[3]

Стадий *Нигредо*

Стадият Нигредо, или, както още са го наричали алхимиците, „тъма“, представлява според Марлан среща с „дракона“, подземния дух или дявола, а тази среща носи страдание. Душата на човека се оказва запленена от мъките на меланхолията, обзета от борба със „Сянката“. Черното слънце, *Solniger*, е фаза от процеса, то изчезва когато идва „разсъмването“.

Нигредо означава пълно разлагане, т.е. първия етап на Великия опус (създаването на философския камък).

Символът на Нигредо е Гарван, „Черната Врана”, „Глава на Врана”, „Глава на Гарван” и „Черно Слънце”, гниещ труп, черна птица, черен човек, мъртъв цар, изяждан от вълци.

Нигредо представлява първия стадий на срещата на алхимика със своя микрокосмос, който се реализира чрез отдалечаване от външния чувствен свят чрез медитация и навлизане в тъмния вътрешен свят на душата. Нигредо се свързва със смъртта и предполага напускане на света на физическите усещания и ограниченията, които привързват човека към физическото тяло (Marlan, URL, http://www.maap.pro/biblioteka/stati/marlan_alkhimiya.html).

Марлан също така отбелязва, че в психологическите термини чернотата се отнася към архетипа Сянка. Юнг счита, че от Нигредо произлиза Камък, символ на безсмъртната Цялостност / Самост.

В някои варианти на дестаните за Кьороглу (узбекския и туркменския вариант) героят се ражда в гроба от мъртвата си майка – акт, който можем да отнесем към Нигредо, първия етап от индивидуацията. В изоморфни отношения с другите стадии на алхимичния процес е

[3] Юнг рзглежда три стадия на Великия опус: нигредо, албедо и рубедо.

инициацията на Кьороглу, когато изпива вълшебната пяна с различен цвят от двойния извор Гошабулаг.

Стадий *Албедо*

Стадият Албедо акумулира в себе си представите на зороастризма и манихейството за светлината като символ на божествената същност на човека.

Албедо представлява „бял труд“, респ. възраждане. Според Елиаде (Eliade, 1998) „[с] това възобновяване ние не само придобиваме новата душа, но и новото тяло... Това тяло е духовно, по-тънко от въздуха, подобно на слънчевите лъчи пронизва всички тела...“

Албедо символизира пречистването и сублимацията, при която се появяват зародиши на съзнанието. Н. Фламел (Flamel, 2001) отбелязва: „Понеже ние вече нарекохме чернотата *смърт*, в рамките на същата метафора ние можем да наречем белотата – живот, която идва едва чрез възкръсването“.

По време на албедо душата, на която предстои духовно израстване, „се храни с мляко”, подобно на младенеца.

Символът на албедо е Белият Лебед. На този стадий алхимикът започва да изживява опита на вътрешния свят като изпълване със светлина.

В дестаните за Кьороглу самият герой, както и неговият вълшебен помощник Хадир/Хъзър (въплъщение на архетип Мъдрият Старец), преминават стадии, които бихме могли да съотнесем със стадия албедо.

При Кьороглъ/Гороглу, който излиза от тъмнината, това е пътят към светлината, която се съдържа в етимологията на другото му име Равшан („светлина“).

В азербайджанския и истанбулския вариант Кьороглъ е син на слепия, т.е. отново на тъмнината. А целият му живот представлява издигането на духа чрез обединяване на архетиповете Сянка, Персона, Анима и Анимус, както и чрез сблъсъците му с архетипа Мъдрия Старец. Тези сблъсъци го отвеждат към състояние между живота и смъртта, което символизира приближаването му към архетип Цялостност / Самост.

Стадий *Цитринитас*

Третият стадий Цитринитас (жълтото – „превръщане на сребро в злато или „пожълтяване на лунното съзнание”) символизира Пауна, който първоначално се проявява като палитра от вечно променящите се багри (Sedova, URL).

През XV-XVI век стадият Цитринитас вече не се споменава, макар че алхимиците продължават да използват четирите първични елемента (земя, вода, въздух и огън).

Анализирайки делото на редица автори-алхимици и литературните източници за тях, В. Седова стига до интересни изводи за този най-тайнствен стадий на Великия опус: той символизира брак, зачеване, а жълтият цвят включва в себе си и представата за урина-ръжда. Тя смята, че от гледна точка на християнството тези теми са се разглеждали като греховни, затова алхимиците по време на инквизицията са пропускали описанията на този стадий в книгите си, а информацията се е предавала по устен начин. След като традицията на устното предаване се е изгубила, този стадий е бил обявен за излишен. Авторката стига до извода, че стадият Цитринитас е най-важният стадий при получаването на философския камък. Човек изхвърля всичко старо от себе си, но капка урина попада на неговото тяло и човек изведнъж открива в своята урина миналото – много положително, нужно, ценно и вечно. Така той наново запложда себе си със своята урина, но при това качествено се преобразява (Sedova, URL, https://castalia.ru/perewody/telema-mirovozzrenie/2266-valeriya-sedova-tsitrinitas-uteryannaya-stadiya-siyaniya.html).[3]

Този стадий може да бъде отнесен към една част от трансмутациите на Кьороглъ/Гороглъ, когато героят се проявява като трикстер. Особено ясно това проличава в туркменските дестани (Chufadar, 2019).

Стадий *Рубедо*

Стадият Рубедо се символизира от Пеликана в началото на почервеняването и Феникса, който символизира завършването на прераждането. Както Пеликанът пронизва гърдите си с клюна си и храни своите пеликанчета със собствената си кръв, така и алхимикът трябва да създаде жертвени отношения с вътрешната си същност, като подхранва със собствените си душевни сили духовния ембрион, който се развива вътре в него (Bogdan, 2007). Птицата Феникс възкръсва от пепелта преобразена. Подобно на нея алхимикът трансформира своята същност до такава степен, че вече не зависи от физическото си тяло. В този смисъл той придобива Философския Камък, Духовния център на своето битие.

Така стадиите на Великия опус едновременно отразяват степените на алхимичния процес на преобразуване на елементите, материята и едновременно с това отразяват картина на алхимията на душата с успоредно описание на интензивната работа на физическото ниво – А. Пуасон отбелязва: „По такъв начин духовното развитие на алхимика е вървяло успоредно с реалните физически операции“ (Puason, 1995).

Великият опус завършва, когато човешката душа е интегрирана и навлиза в рубедо – червеното, идеалното състояние на човешката жизнена

[4] Ж. Хедесан също пише, че алхимиците след XV век не споменават стадия *citrinitas*, който той разглежда като алхимичната сватба на Слънцето и Луната, т.е. сливането на мъжкото и женското начало. При това женското е албедо, а мъжкото е цитринитас (Hedesan,URL, 2009). Процесът довежда до раждането на хермафродита, философския живак, което съответства на стадия рубедо.

енергия, в което изчезват последните следи от черното. Великият опус се разбира като процес на получаване на философския камък (или еликсир) и едновременно с това постигане на сливането на духа и материята.

Паралели: Алхимия – шаманизъм – дестани

Някои алхимични процеси на Великия Опус напомнят ритуали на шаманската инициация. Като нейна обща черта може да бъде посочена традиционната изолация на децата при прехода им в следващия етап на живота. Според М. Елиаде момчетата са прекарвали определено време в отдалечени места – гори, джунгли и други безлюдни местности, където се занимават с обикновени дейности, но под ръководството на наставник. Вторият момент е ритуалното „разкъсване", разчленяване". Всеки подрастващ преминава най-жестоки изпитания (побои, изваждане на зъби, отрязване на пръсти, обрязване, осакатяване). Преминаването през тези изпитания означавало ново раждане. След определено време и успешното завършване на процеса възприемали юношата вече като пълноценен член на обществото.[5]

Според вярванията на якутите, описани от М. Елиаде, демони премествали бъдещия шаман в подземния свят, където той престоявал три години. Там преминавала неговата инициация – духове отрязвали главата му и я поставяли до тялото му, разрязвали тялото му на малки парчета и ги раздавали на други духове, които отговаряли за различни болести.[6] След това костите му се покривали със свежа плът, а понякога се обновявала и кръвта му. В реалния живот бъдещият шаман лежал без съзнание в юрта или пустинно място от три до девет дни; някои почти спирали да дишат и за малко не са били погребвани живи. Накрая те идвали на себе си и получавали ново тяло и дарование на шаман (Eliade, URL, https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Eliade/index.php).

Както се вижда, инициацията в шаманизма има общи черти с първия стадий от Великия опус в алхимията – нигредо. На този стадий по-

[5] Друг вариант на инициацията запазва основните моменти като изолация и „умъртвяване", което се състои в ритуалното разчленяване: М. Елиаде го описва по **следния начин**:
„По-рано шаманът задължително преминавал обреда на шаманската болест. Тази болест се е изразявала във физическите болки без обективни причини и психологични проблеми, които не приличат на психологическите заболявания: тревожни или подтиснати състояния, дълго мълчание, плачене без видими причини, усамотяване в гората независимо от времето, сънливост, отсъствие на концентрация в материалния свят. През това време в сънищата и виденията се **извършва посвещение в шамани**. Човек вижда, че го заобикалят странни същества, той може да разпознае между тях митични същества, които го разкъсват на парчета или го увреждат физически. След това варят неговата плът и пак събират разчлененото му тяло в едно цяло и го връщат към живота (Shamanizm, URL, https://shamanizzm.com/shamanizm/drevnij-i-sovremennyj-shamanizm/).

[6] По време на шаманската болест, както посочва Елиаде, предци-шамани пускали в тялото на инициирания стрели, разрязвали тялото му, чупели и почиствали кости или разрязвали стомаха, пиели кръвта му и яли неговата плът, или загрявали и раздробявали черепа му с чук.

добно на шаманизма се предприема „умъртвяване“ на материята чрез разкъсване или раздробяване, което представлява първия етап от процеса на нейното пречистване. Това е т. нар. „Философска смърт“, а самият процес се разбира като постигане на състоянието на гниене и разлагане (Fargas, 2008, p. 132). Същевременно това означава освобождаване на духа от материята (Fargas, 2008, p. 125).

Паралели: Алхимия – Суфизъм – Дестани

Подобно на шаманизма и алхимията, „пътят“ на суфитите задължително включвал инициация и дългия период на ученичество под ръководството на наставник. В суфизма се забелязват и влияния на неоплатонизма, гностицизма и манихейството. Някои суфити са били съдени[7], а част от тях са били екзекутирани[8], поради което суфитите, подобно на алхимиците, започнали да споделят своя опит в тесния кръг от верни ученици и посветени (Eliade, 1998). Показателна е връзката на някои суфити с алхимичното учение. Показателно е, че много от мистиците и суфитски учители като Хюсейн ибн Мансур – наричан още Ал-Халадж („мистик и мъченик“) – и особено Авицена и Ибн Араби са писали за алхимията като за духовно деяние.

Съществуват свидетелства за това, че Ал-Халадж е познавал алхимичното учение. Той проповядва, че висшата цел на всяко човешко същество е мистичното съединяване с Бога, което се постига с любов. В неговите стихове, в които описва дълбоката си тъга по висшето съединяване с Бога, се забелязват изрази, заимствани от алхимичния Велик опус (Eliade, 1998).

Близостта с алхимичното учение за Андрогина или Хермафродита като висша единна личност проличава и при суфита Ибн Араби. Той счита, че Цялостната реалност съставлява модус на началното Божествено битие. Тази божествена реалност се разделя на субект (познаващия) и обект (познаваното). Обединявайки в себе си Небето и Земята, Съвършеният човек постига Единното битие.

В тюркските дестани за Кьороглу се срещат герои андрогини, или поне съществуват индикатори, намекващи за техния статус като такива. Преди всичко може да се отбележи героят, към когото се обръщат често в песните с „майко, Кьороглъ“.

В повечето варианти на епоса за Кьороглу героят няма деца – нещо, което можем да възприемем и като намек за неговата шаманска андрогинност[9].

---

[7] Такива видни суфити са били Зу-н-Нун († 245/859) и ал-Нури († 295/907).

[8] Сред екзекутираните са Ал-Халадж, Сухраварди и др..

[9] Същото се твърди и за Деде Коркут, за когото също има индикатори за андрогинност (Chufadar, 2013, p. 82).

В таджикската и в туркменската версии Кьороглу (Гъороглъ/Гургули) има син Хасан хан, наричан Курдоглъ („син на вълк“), защото внушава ужас на околните. Курдоглъ едва на 18 години разбира кой е баща му, по време на битка с него самия.

Паралели: Алхимия – Манихейство – Дестани

Според Възласов манихейството е било разпространено в Средна Азия. Манихеите стигат Средна Азия и се приспособяват към местните вярвания. Възласов отбелязва тясната връзка между манихейството и шаманизма: манихейството, стигайки Сибир, „се е облякло в шаманския костюм” (Kazlasov, 1982, p.34). Това твърдение е много близо до истината, поради което манихейските идеи са близки до шаманските представи за връзката на трите нива – Подземния свят (тъмнина), Земя-вода (смесване на тъмнина и светлина) и Небето (светлина).

Връзката между манихейство и алхимия е разгледана от Юнг в „Mysterium Conyunctionis”, § 4. „Алхимията и манихейството“.

Важно значение, както в манихейството, така и в алхимията, има мотивът за отсъстващия или липсващ баща (сираче, apis). Самият Мани, основателят на манихейството, според Юнг е най-известният пример за „сина на вдовицата“ – четири годишният Мани е бил продаден като роб на богата вдовица, която го обикнала и го направила свой наследник. Наред с богатството ѝ Мани наследява „змийската отрова“ на своята доктрина – учение за противоположности: „бялото и черното, жълтото и зеленото, влажното и сухото, небето и земята, нощта и деня, душата и тялото, доброто и злото, истината и лъжата“.

Юнг нарича учението на Мани „ерес, която е отровила множество народи“. В тази връзка е интересно неговото наблюдение, че ***Кубрикус***, истинското име на Мани, е сходно по звучене с редица алхимични названия: *Алкибрик*; *Габриус*/*Габрикус*/*Габрициус*; *Кебрик* („арсен“, т.е. активния мъжки елемент), *Кибрик*/*Кибрис*/***Кибрит***/*Кибрич*, *Кубриг Кубриус*/*Кубрич*, Фабритис/Фабритиус и др. – арабската дума ***кибрит*** означава „сяра“, а „черната сяра“ е друго отрицателно име на активната мъжка субстанция на Меркурий и обозначава неговата тъмна, мрачна природа, която представлява Злото. От гледна точка на християнството това е дяволът – той представлява задействаната тъма на материята, *umbra Solis* (сянката на слънцето).

Юнг отбелязва, че през XVI век в алхимията започва да се налага доктрината „Increatum“ (Несътвореното) и тя става причина за развитието на дуализма, който може да се сравни с манихейското учение.

Мотивът за отсъстващия баща присъства в дестаните за Кьороглу. В повечето версии на анализираните дестани бащата на героя е коняр.

В узбекската версия на епоса героят е син на падишаха Джагалъбек и се казва Равшан (Светлина) бек, а жена му Хилалай по-късно ражда в гроба сина им, наречен „Син на могила“ – *Гургули*. В тази версия бащата е принуден да избяга, той не взема участие в съдбата на сина си и двамата се срещат случайно, когато слепият Равшан бек, който живее в една джамия, раздава чай на дервишите. От щастие, че среща сина си, и от мъка по починалата си жена той умира.

В редица дестани самият Кьороглу е отсъстващият баща, който случайно среща сина си или го убива, без да го познае, или бива победен от сина си, но пощаден от него.

Друга идея, възприета от манихейството в алхимията, е идеята за противопоставеността на Тъмнината/Тъмата (първичното, физическото тяло) и Светлината като пречистена човешка същност. Тази идея също се среща в дестаните за Кьороглу.

Според манихейството във Вселената съществуват две начала и две сили, които нямат нищо общо и не са свързани помежду си – Светлина и Тъмнина/Тъма. Светлината представлява неразделно единство, персонифицирано от върховното божество – Бащата на Величието или Бога на Истината, Бог-Отец. С него неразделно са свързани 4 качества на Божествеността (респ. Чистотата), Светлината, Силата и Мъдростта, поради което го наричат „четириликия Баща на Величието”. Същността му се изразява от 5 абстрактни понятия: Ум, Мисъл, Разбиране, Помисли, Размисли, които са неговите хипостази и атрибути (Chosroev, 2007, 129-130).

Според Ю. А. Зуев в манихейството материален елемент на всякакво творение, който се получава чрез смесване на Светлината и Тъмата, е **калта.** Под „пречистване от калта” се подразбира освобождаването на Душата от плена на Материята, тъй като, калта е осквернявала чистотата на Светлината (Zuyev, 2004, p. 26-28). Постоянното пречистване от Материята и Тъмата съставлява съдържанието на процеса на възнасяне на Душата в царството на Светлината (ibid., p. 26).

Раждането в могила, в тъмнината, от „мъртвата майка“ кореспондира с учението на алхимиците. М. Елиаде (Eliade, URL, 2002) посочва, че „Западните алхимици разделят процеса на трансмутацията, т.е. създаването на философския камък, на четири стадия. И първият от тях (нигредо) – завръщането на материята в течно състояние символизирала „смъртта” на алхимика. Този, който се стреми да влезе в Царството Божие, трябва телесно да се завърне в лоното на майка си и там да умре, като под майка се разбира „primamateria“. В светлината на алхимичното учение героят е преминал алхимичната трансмутация, подобно на това както алхимиците превръщат първичната материя във философския камък.

Тъмата и Светлината, изолирано един от друг – именно такива са състоянията на Равшан/Рушан (бъдещия Гуругли/Гургули/Гороглу) в мо-

гила, роден от мъртва майка (в един от вариантите в пещерата) и излязъл на светлина при живите хора. Целият му живот впоследствие представлява пътя му към Светлината чрез интеграцията на тъмната страна на душата му – Сянката, олицетворение на неговата Анима и чрез противоборства с тъмните сакрални сили.[10]

В узбекските, туркменските и таджикските дестани на епоса за Гуругли/Гургули/Гороглъ героят е роден в тъмнината (син на гроба, от мъртвата си майка) и върви към светлината, като през целия му живот в самия него се борят Тъма и Светлина. В таджикските дестани най-идеалният образ на героя е образът на мъдрия водач Гуругли, постигнал Цялостност / Самост (Chufadar, 2019).

В процеса на инициация в туркменските дестани за Кьороглу сходна функция с тази на духовете в шаманизма изпълняват *ерени* – светите духове, които изваждат от корема на героя черния дроб, пречистват вътрешностите му със светлина, отново връщат вътрешностите му в първоначалното състояние и го благославят. След събуждането си той изпива чаша вино, дадена от ерените, след което се опиянява и губи съзнание. Ерените отново го благославят и Кьороглъ се събужда (TGE, 1983).Тук, без съмнение, наблюдаваме напластяване на елементите на шаманизма, но ролята на шамана вече изпълняват ислямски светци, а ритуалът започва да придобива индикатори на манихейството.

Паралели: Алхимия – Ислям – Дестани

В ислямската религия шиитите широко са използвали алхимичния символизъм – около 80% велики арабски алхимици са били шиити.[11]

Шиитите считат, че Али и неговите потомци носят в себе си част от божествената светлина и дори божествена субстанция. За една част от шиитите и исмаилитите имамът е посредник между Бога и правоверните. Той допълва пророка и споделя неговата слава, освен това благодарение на „walâyat" („приятелството с Бога") може да получи откровение и да разкрие на привържениците си нови хоризонти на ислямската духовност (Eliade, URL, 2002, §273).

За това, че Кьороглу принадлежи към шиитите,съществуват многобройни индикатори в различните версии на епоса.

[10] Подобен процес изживява и конят на героя, който трябва да бъде отглеждан в конюшня без дневна светлина. Светлината, която прониква в конюшнята през повредения покрив, нарушава процеса на формиране на крилат кон – порасналите в тъмнината криле бързо се смаляват и изчезват от проникналата светлина.

[11] Също така шиитите винаги са се придържали към идеята за компенсаторната страна на безсъзнателното и с това са противодействали на инертността на сунитите, които се стремили да интерпретират Корана и неговите правила буквално (вж. Мария Луиза фон Франц, „Индивидуация във вълшебните приказки" – Frants, URL, https://castalia.ru/perewody/yungiantsy-blizhnij-krug/4339-mariya-luiza-fon-frants-individuatsiya-v-volshebnykh-skazkakh-glava-1-belyj-popugaj.html).

В уйгурския и някои туркменски варианти на епоса бащата на героя е самият Хазрети Али.

В статията на С. Б. Курбанов и Х. С. Рузимбаев „За хорезмската версия на епоса „Гороглъ“ се споменава за свидетелството на А. Н. Самойлович, според което той е имал достъп до 4 ръкописни варианта на произведението на Абулгази Баходурхан „Шеджере и тюрк- Shajare-i Tarakime/Şecere-i Türkî” (Родословното дърво на тюрките).

В най-съвършения от екземплярите, принадлежащ на Ходжали-молла, се е говорило, че Коркут имал двама сина от дъщерята на шах Кинак Хилала. Вторият син се е казвал Равшан. След време при Равшан се явява Хазрети Али и завещава на Равшан с личен пример и оръжие да разпространява ислямската религия (Kurbanova, Ruzimbaev, 2016).

В туркменската версия на епоса също се проследява връзката на Гороглъ/Кьороглъ с Али (Chufadar, 2019, p. 90). Там веднъж на сън му се явяват Хазрети Али и 40 ерени, като всеки от тях му подава чаша вино. Али му предава изчезналия жребец и му предсказва 120 години живот, награждаваго със знание на 72 езика и придава сила на неговия меч да побеждава всичките му врагове (при това отказва на героя потомство).

Х. Короглъ привежда друг ръкописен вариант, в който Кьороглъ веднъж седи край реката и вижда червена пяна на повърхността на водата. Той започва да я пие, но изгубва съзнание. На сън му се явяват светците и го благославят да победи враговете си, даряват му дарба на певец и го наричат *Кьороглъ*. Когато настъпва вечер, го намират край реката в безсъзнание. Когато се свестява, той пожелава да му дадат саз[12] и изпява песен за това как е получил от Али напитка, която му е дала власт над туркменците, за да победи неговите врагове.

В. В. Бартолт (Bartolt, 1971) отбелязва, че шиизмът е бил разпространен и в Предна Азия и е служил като идеология за народните движения, а Х. Короглъ (Korogly, 1983) изрежда няколко народни въстания с шиистка идеологическа основа, тясно свързани с мюсюлманския мистицизъм – суфизма.[13]

Паралели: алхимия – психоанализа – дестани

Стадии на Великия Опус от гледна точка на психологията

Първият стадий, респ. първичното разделяне (*интроверсия*), започва от първичната безсъзнателност.

На този стадий Дух (сяра), душа (живак) и тяло (сол) представляват единство, в която духът е подчинен на душата, а душата на тялото.

[12] Саз е струнен музикален инструмент – Н. Ч.

[13] Става дума за въстания на сербедарите в Хорасан (1337-1381), Самарканд (1365), Кирман (1373), Мазан-деран и Гилан (50–70-те години на XIV век) и др. (Korogly, 1983)

Необходимо е душата да се освободи от властта на материята. Според Юнг (Yung, 2001) това означава „интроверсия, интроспекция, медитация и анализ на желания и техните мотиви". По такъв начин от гледна точка на психологията се извършва освобождаване на душата от оковите на материята, съответстващо на изваждането на проекциите от външния свят и тяхното разпознаване като вътрешно съдържание.

Вторият стадий, *Coniunctio*, представлява процес на обединяване на Съзнателното и Безсъзнателното. Ако в началото основният обект за разпознаване са сенчестите части, които трябва да бъдат наблюдавани отстрани, то този стадий предполага среща с Анима.

На ниво *Coniunctio* се осъществява полет в Безсъзнателното (катализирано от Анима) и сливане със сенчестите енергии. В алхимията *Coniunctio* се символизира от свещения брак на царствената двойка Слънцето и Луната.

Третият стадий *Nigredo* следва след сливането на Съзнателното и Безсъзнателното. На този стадий и едното, и другото в техния предишен вид умират и се разпадат.

Nigredo е нивото на смъртта, разпадането и пълна загуба на каквато и да е опора. Ето защо присъща за този стадий е тежка депресия, понякога със суицидални желания. Участникът на мистерията трябва да изживее привидна смърт, за да достигне трансформация. Сънищата изобилстват с мрачни мотиви на разлагането; типични са клаустрофобни затворени сгради, разчленявания, разпятия, кастрации, потъване в кал. За завършването на Nigredo сигнализира появата на мандали в сънищата (четворни цялостни конструкции, изживяването на които се възприема като нещо свещено).

Андрогин, двуглавият Ребис, олицетворява самия процес на Великия Опус като единство на мъжкото и женското начало.

Мъжката и женската глава на Андрогина символизира единството на Слънцето и Луната, на царя и царицата, на сярата и живака (Puasson, 1995). Тяхното единство представлява философският брак. Плод на този брак е Ребис, символизиращ андрогинното тяло. Процесът от гледна точка на алхимията се състои в това, че първичният елемент сяра, „която се изгаря", и живак (Меркурий), който се изпарява, се обединяват във философския Меркурий и се въплътяват в Андрогина (Хермафродит). Този философски Хермафродит се изобразява в алхимичните съчинения като двуполово същество с надпис *Rebis* (двойна вещ).

Вероятно съдържащата се в дестаните за Кьороглу идея за неговата андрогинност, проличаваща в обръщението към него ***майко*** *Кьороглу*, се дължи не само на шаманистичните рефлексии, но така също кореспондира и с алхимичните представи за андрогина като идеална личност.

За завършването на Великия Опус Юнг пише: „Противоположностите са обединени в новия „*Аз*“, който притежава черти на всяка от конфликтуващите субстанции, но при това не представлява нито едното, нито другото. Това е ниво на завършването на Великия Опус, който съответства на докосването на *unusmundus* (единният ум) (Yung, 2003, § 765).

Тук Меркурий въплъщава висша Цялостност / Самост, единство с битието (ibid., §662).

Юнг стига до заключението, че основната тема на алхимичното търсене е създаване на философския камък, който представлява нерушимата Цялостност / Самост, в която се обединяват противоположностите. Те се символизират като химически елементи (сол-сяра); зооморфно (змея-птица; птица крилата и безкрила); антропоморфно (цар и царица, Адам и Ева); астрологично (Слънце-Луна). От гледна точка на психологията това съответства на обединяването на Съзнателно и Несъзнавано в Цялостност / Самост.

Юнг разглежда алхимията по начин, различен от съвременните разпространени представи за нея (като лаборатории и хора, които се стремят да превърнат олово в злато, а в най-добрия случай като предтеча на химията). Той стига до извода, че в основата на алхимията е залегнала философска идея. Златото, което алхимиците се опитват да получат, е философското злато – те се стремят да получат съвършения човек, „цялостната личност“ (Yung, 1995) чрез издигането на духа му и постигането на съвършенството в природата.

Индикаторите за алхимичните тайнства се съдържат в различните варианти на дестаните за Кьороглу, в които героят последователно изпива три вида пяна от вълшебния чудодеен двоен извор *Гошабулаг* – езерце с млечна белота, образувано от чиста като сълза вода, когато се срещали две звезди над него.

Освен описания от В. Я. Проп мотив за живата и мъртвата вода, от които рани зарастват и мъртъвци оживяват (Prop URL) – мотив, за който говори и Х. Короглъ в Предговора към епоса за Гороглъ (Gorogly TNE, 1975), тук можем да видим отражението на алхимичните идеи за еликсира, който е способен да лекува и усъвършенства човека.

В епоса героят пие пяна, образувана от двойния извор (респ. две смесени води). Веднъж на седем години в небето над този двоен извор се срещат две звезди, които се движат една към друга – едната от Запад, другата от Изток. Когато те се срещат, водите в извора започват да кипят и да се пенят. И тогава водата се зарежда със сила.

Най-важните качества на водата са следните: който се изкъпе в извора и пие от водата му, получава дарба на ашък (поет); техният вик започва да разтърсва планините и скалите, водата може да излекува

очите на Али киши/Хасан (бащата на Кьороглу). Мечът, потопен във водите на Гошабулаг, се запазва остър винаги. Конят, който пие от този извор, започва да чете мислите на стопанина си и винаги му е верен, а пътя, който обикновено изминава за месец, преодолява само за седмица. Стогодишен старец, ако пие от тази вода, става подобен на момък с „теменужени мустаци", слепците проглеждат и т.н. (Gorogly TNE, 1975).

Вълшебната напитка (пяна) присъства и в редица други варианти на епоса.

Както отбелязва С. Ю. Неклюдов, в епосите получаване на помощ от отвъдните сили се осъществява обикновено по време на сън или под формата на видение по време на посвещаване в шамани – например човек получава дарба на певец при посещаване на Отвъдното или по време на среща с дух или герой (Neklyudov et al., 2010, p. 250).

В кюрдския вариант на епоса Кьороглу изпива три вида пяна, като от третия вид получава мощен гръмотевичен глас, внушаващ страх на враговете му (Dzhindzhi, 1953).

Този мотив присъства също в азербайджанския епос и в българския вариант на епоса (Kyoroglu, ANE 1959), (Mollov, 1957).

В тбилиския вариант героят седи край река и изведнъж вижда на повърхността на водата червената пяна. Той понечва да я изпие, но загубва съзнание. На сън му се явяват светците и го благославят за победа над враговете, даряват му талант на певец и поет и го наричат Кьороглу. Вечерта го намират в безсъзнание край реката. Когато се събвема, Кьороглу моли да му дадат саз и пее песен за това, че Хазрети Али му е дал напитка, благодарение на която той е станал силен и получил власт над туркмените, за да порази враговете на Али (Chlaidze, 1967).

В анадолския вариант Рушен сънува сън, в който един старец му казва: „Слез близо до Ерзурум. Там има вода, която се казва Гошабулак. Ако изпиеш три пъти пяна от тази вода, ще бъдеш безсмъртен". На следващия ден Кьороглу се връща при баща си Али Киши и заедно с него отива до брега на Арас. Али Киши сяда под един бор, а Рушен чака пяната, която ще мине три пъти, за да даде на баща си да пие от нея, и да стане безсмъртен. След известно време пяната започва да приижда. Първата пяна е алена, изпива я Рушен. Той изпива и втората пяна, която е бяла. Третата пяна, която е синя, той слага в една паничка. Носейки я на баща си, по пътя пак ожаднява и изпива и нея. Отива при баща си с празни ръце. Баща му казва да не се измъчва, че ще стане един смел мъж. Изпиването на пяната се свързва с инициацията на героя и получаването на новото име. „Един ден Али Киши каза на сина си: „Пяната, която изпи от река Арас, ти даде дарбата да си поет, сила на ръцете и гласа ти. Твойто име ще се прослави навсякъде от изток до запад. (cited in Ekici, 1998) (Tural, Tural, Chobanoglu 2001: 385-389).

Въз основа на проведения анализ могат да се посочат редица общи идеи, ритуали и представи в предрелигиозни и религиозни вярвания, характерни за тюркското етнокултурно пространство на териториите на Близкия Изток, с идеи, ритуали и представи в алхимията, разпространена на тези територии. С учението на манихеите, също разпространено в Близкия Изток и Средна Азия, са близки постулатите на алхимиците за противоположностите и тяхното обединяване. В алхимията и в дестаните за Кьороглу се срещат идеите за преминаването на стадия Тъмнина по пътя към Светлината, идеята за отсъстващия баща, изпиване на пяна/еликсир за придобиване на висши качества и неуязвимост, респ. безсмъртие.

Също така можем да отбележим паралелите между изоморфността на инициационните обреди в стадиите на алхимичния Великия опус, от една страна, и схващането на Юнг в психоанализата относно процеса на индивидуация и постигане на Цялостност / Самост, от друга страна. Изразено с терминологията у Юнг, в края на живота си Кьороглу не е толкова силен и непобедим, но той е приел сенчестата си страна и обединил своето Аз с Анима, поел е от мъдростта на Анимус, и е осъществил пътя от архетипната си тъмнина към Цялостната си личност.

References

Abdullaev, Sh. V. (2000). *Istoriya himii.* Namangan: Fergana, 11-12. [Абдулаев, Ш. В. *История химии.* Наманган: Фергана, 2000, 11-12.]

AHE (1959). Kyoroglu. *Azerbaydzhanskiy narodniy epos*. Baku: AN Azerbaydzhanskoy SSR. [AHE: Кёроглу. *Азербайджанский народный эпос*. Баку: АН Азербайджанской ССР, 1959.] https://knigogid.ru/books/369966-keroglu/toread

Bartold,V.V. (1971). *Sochineniya.* T. II (ch. 1). Moskva. [Бартольд, В. В. *Сочинения*. Т. II (ч. 1). Москва, 1971.]

Bogdan, H. (2007). Western Esotericism and Rituals of Initiation https://muse.jhu.edu/chapter/232719.

Chlaidze, L. G (1967). *Ob odnoy neizvestnoy rukopisi eposa Kyor-ogly*. Trudy Tbilisskogo Gosudarstvennogo universiteta. Tom 121. [Члаидзе, Л. Г. *Об одной неизвестной рукописи епоса Кер-оглы*. Трудь Тбилисского Государственного университета. Том 121, 1967.]

Chosroev, L. (2007). *Istoriya maniheystva-Prolegomena.* Sankt-Peterburg: Filologicheskiy fakultet SPbGU (Seriya "Aziatika"). [Хосроев, А. Л. *История манихейства-Prolegomena*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ (Серия „Азиатика"), 2007.]

Chufadar, N. (2013). *Mitologemi sadba i smart v Eposa Knigata na Dede Korkut*. Shumen: Konstantin Preslavsky University Press. [Чуфадар, Н. *Митологеми „Съдба" и „Смърт" в епоса "Книгата на Деде Коркут"*. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски", 2013.]

Chufadar, N. (2019). *Fantastichnite elementi v destanite za Kyoroglu.* Seriya Academika. Shumen: Konstantin Preslavsky University Press. [Чуфадар, Н. *Фантастичните елементи в дестаните за Кьороглу.* Серия Академика. Шумен: УИ "Епископ Константин Преславски", 2019.]

Dzhindzhi, G. (1953). *Kurdskiye skazy eposa "Kyor-ogly".* Erevan. [Джинджи, Г. *Курдские Сказь епоса „Кер-оглу"*. Ереван, 1953.]

Ekidci, M. (1998). *Koroglunun Dogu ve Bata Versiyonlara Arasında Bir Karshılashtarma*. İzmir (Basılmamısh Dochentlik Takdim Tezi).

Eliade,M. (1998). *Aziatskaya alhimiya.* Sbornik esse. Moskva: Yanus-K. [Елиаде, М. *Азиатская алхимия.* Сборник эссе. Москва: Янус-К., 1998].

Eliade, M. URL. *Shamanizm. Arhaicheskiye tehniki ekstaza.* [Елиаде, М. *Шаманизм. Архаические техники екстаза*.] https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Eliade/index.php

Eliade, M. URL (2002). *Istoriya very ireligioznyh idey.* Tom 3: ot Magometa do Reformatsii. Moskva: Kriterion. [Елиаде, М. *История вери и религиозньх идей.* Том 3: от Магомета до Реформации. Москва: Критерион] http://psylib.org.ua/books/eliad04/index.htm

Fargas, A. (2008). *Diccionari ode Alquimia.* A. Fergas – Madrid: Ed.Mandala.

Flamel, N. (2001). *Alhimiya*. Sankt-Peterburg: Azbuka; Peterburgskoe Vostokovedenie. [Фламель, Н. *Алхимия*. Санкт-Петербург: Азбука; Петергбургское Востоведение, 2001.]

Franz, M. L. *Individuatsiya v volshebnyh skazkah.* [Франц, М. Л. *Индивидуация в волшебных сказках*] https://castalia.ru/perewody/yungiantsy-blizhnij-krug/4339-mariya-luiza-fon-frants-individuatsiya-v-volshebnykh-skazkakh-glava-1-belyj-popuaj.html.

Geber, H. *Dzhabir ibn Hayan Geber.* In: *Smallbay*. http://smallbay.ru/private/alch_geber.html

Hedesan, B. J. (2009). *The Four Stages of Alchemical Work / Esoteric Coffeehouse*. https://www.scribd.com/doc/11441835/The-Four-Stages-of-Alchemical-Work

Iminova, D. M., Zuraev, B. S. *Rolyu uchyonyh Sredney Azii v razvitii himii*. [Иминова, Д. М. Зураев, Б. С. *Ролю ученых Средней Азии в развитии химии*.] https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/23/Chemistry/iminova_dm.doc.pdf

Kazlasov, I. L. (1982). Gora-praroditelnitsa v folklore hakasov. *Sovetskaya etnografiya*, (2), 83-92. [Казласов, И. Л. Гора-прародительница в фолклоре хакасов. *Советская етнография*, (2), 1982, 83-92.]

Koroglu, H. G. (1983). *Vzaimosvyazi eposa narodov Sredney Azii, Irana I Azerbaydzhana.* Moskva: Nauka. [Короглу, Х. Г. *Взаимосвязи епоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана*. Москва: Наука, 1983] http://aghsu.cls.az/front/files/libraries/2374/books/350601451979715.pdf.

Kurbanova, S. B., Ruzimbaev, Ch. S. (2016). *O horezmskoy versii eposa Gorogly.* Aktualnyye problem filologii: materialy II Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya (gr. Krasnodar, fevraly 2016 g.). Krasnodar: Novatsiya, p. 33-35. [Курбанова, С. Б., Рузимбаев, Ч. С. *О хорезмской версии епоса Горогль.* Актуалные проблем филологии: Международная научная конференция (гр. Краснодар, февраль 2016 г.) Краснодар: Новация. 2016, 33-35.] https://moluch.ru/conf/phil/archive/177/9333/

Levchenkov, S. I. *Kratkiy ocherk istorii himii.* [Ленченков, С. И. *Краткий очерк истории химии.*] http://www.physchem.chimfak.rsu.ru/Source/History/Sketch_2.html

Makarinov, V. *Viktor Brauneri alhimiya.* [Маринов, В. *Виктор Браунери алхимия*.] https://www.academia.edu/9075416/Виктор_Браунер_и_алхимията

Marlan, S. *Alhimiya*. [Марлан, С. *Алхимия*.] http://www.maap.pro/biblioteka/stati/marlan_alkhimiya.html

Mollov, R. (1957). (Hazarlayan ve redakte eden) *Koroglu*. Sofia: Narodna Prosveta, Devlet neshriyatevi. [Моллов, Р. (Подготвил и редактирал) *Кьороглу*. София: Народна Просвета, Държавно издание (изданието е на турски език), 1957.]

Neklyudov, E. S., Meletinski, E. M., Novik, E. S. (2010). *Istoricheskaya poetika foklyora: ot arhaiki k klassike.* Moskva: Izdatelyskiy tsentr RGGU. [Неклюдов, Е. С. Мелетински, Е. М., Новик, Е. С. *Историческая поетика фольклора: от архаики к классике.* Москва: Издателский центр РГГУ, 2010.]

Prop, V. Y. http://labyrinthos.ru/text/propp_istoricheskie-korni-volshebnoy-skazki_volshebnye-dary.html

Puasson, A. (1995). *Teoriya i simvoly alhimii.* Kiev: Velokoe Delanie. [Пуассон, А. *Теория и символы алхимии.* Киев: Велокое Делание, 1995.]

Saldadze, L. G. (1983). *Ibn Sina Avicenna.* http://rubooks.net/book.php?book=2624&page=2

Sedova, V. *Tsitrinas – uteryannaya stadiya siyaniya*. [Седова, В. *Цитринас – утерянная стадия сияния*.] https://castalia.ru/perewody/telema-mirovozzrenie/2266-valeriya-sedova-tsitrinitas-uteryannaya-stadiya-siyaniya.html.

Shamanizm. https://shamanizzm.com/shamanizm/drevnij-i-sovremennyj-shamanizm/.

Tural, S., Tural, G., Chobanoglu, Ö. (2001).Türk Dünyası Ortak Edebiyatı.Türk Dünyası Edebiyat Tarihi. Cilt 1. *Atatürk Kültür Merkezi Yayınları*, 385-389.

TGE (1983). Ger-ogly. *Turkmenskiy geroicheskiy epos.* (Epos narodov SSSR). Moskva: Nauka. [TГE: *Гер-огль.Туркменский героический епос.* (Епос народов СССР.]

TNE (1975). *Gorogly. Turkmenskiy narodny epos.* Perevod E. Potseluevskogo. Biblioteka vsemirnoy literatury. Geroicheskiy epos narodov SSSR, t.2. Moskva: Hudoszestvennaya literatura. [THE: *Гороглы. Туркменский народный эпос.* Перевод Е. Поцелуевского. Библиотека всемирной литературы. Героический эпос народов СССР, т.2. Москва: Художественная литература,1975.]

Yung, K. G. *Dusha i shesty arhetipov.* [Юнг, К. Г. *Душа и шесть архетипов*.] https://e-libra.su/books/367707-dusha-i-mif-shest-arhetipov.html

Yung, K. G. (2008). *Psihologiya i alhimiya*. Moskva: ACT. [Юнг, К. Г. *Психология и алхимия*. Москва: АСТ, 2008.]

Yung, K. G. *Duh Merkuriy.* Ch. I. [Юнг, К. Г. *Дух Меркурий*. Ч. I.] https://royallib.com/read/gustav_yung/duh_merkuriy.html#_1e.

Yung, K. G. (2003). *Mysterium coniunctionis.* Izbrano. T. 1. Pleven: Evraziya-Abagar. [Юнг, К. Г. *Mysterium coniunctionis.* Избрано. Т.1. Плевен: Евразия-Абагар, 2003.]

Yung, K. G. (1995). *EON. Izsledvaniya varhu simvolikata na tsyalostnata lichnost.* Pleven: „EA" AD. [Юнг, К. Г. EON. *Изследвания върху символиката на цялостната личност*. Плевен: „EA" АД, 1995.]

Yung, K. G. (2001). *Psihologiya i alhimiya*. Pleven: „EA" AD. [Юнг, К. Г. *Психология и алхимия*. Плевен: „EA" АД. 2001a.]

Zuev, Y. L. (2004). Maniheyskoe svyatilishte pod Tarazom /к nauk Izvestiya NLNRK. *Seriya obshtestvennyh nauk*. (4.), 26-28. [Зуев, Ю. Л. Манихейское святилище под Таразом/к наук Известия НЛНРК. *Серия общественных наук.* 2004, (4.), 26-28.]

НРБ, ГДР, СССР: НЕБИТИЕТО НА ХИМНИТЕ В БИТИЕТО НА СПОМЕНИТЕ

(въз основа на български, немски и руски коментари на интернет-потребители)

Антоанета Димитрова

THE PRB, THE GDR AND THE USSR: THE NON-EXISTENCE OF THE ANTHEMS IN THE EXISTENCE OF THE *REMEMBRANCES*

(based on Bulgarian, German and Russian comments from internet users)

Antoaneta Dimitrova[1], Shumen University, Bulgaria

Abstract: *The anthems of the three „brotherly states" – the PRB (the People's Republic of Bulgaria), the GDR (the German Democratic Republic) and the USSR (the Union of Soviet Socialist Republics) – are related to their common past in the socialist bloc. The three hymns reflect historical and political constellations, ideological dominants, valid (respectively imposed) community values, and we could even classify them as an „extract" of that turning time. A general definition of them as an artistic „mirror" of life itself in the recent past is confirmed by many Bulgarian, German and Russian comments from Internet users, which share personal impressions or memories of their loved ones. With this dimension, the postings approach the „cultures of Remembrance" – a well-known trend in the modern literature. A common feature of the commentaries on these anthems today is their controversy over a wide range from sacralization to intolerance and stigmatization. This controversy in turn is a kind of „mirror" of a life full of contradictions in the so-called „Real socialism".*

Keywords: *Anthem, the USSR, the PRB, the GDR, totalitarianism, „real socialism", Erinnerungskultur („culture of Remembrance").*

НРБ, ГДР и СССР – за доста млади хора днес (поне в България) това са непрозирни абревиатури, а по географските карти след 90-те години на XX век няма да открием тези държави. Те са потънали в Небитието заедно с целия т.нар. „Източен блок" и със своето общо минало в т.нар. „тоталитарен период", тези три „братски държави".

Нека определим тези три езикови и културни общности с това изтъркано от употреба клише *братски държави* в социалистически маниер. А дали, както повечето клишета, то е празно откъм смисъл? Дали

[1] Assoc. prof. Antoaneta Dimitrova, PhD, teaches at the Department of German Studies of *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research is in the field of structural linguistics, textlinguistics, sociolinguistics, comparative linguistics, translatology and intercultural communication. Email: a.dimitrova@shu.bg

са били „братски“ тези три общности в очертания период? На този въпрос търси отговор настоящата статия.

Ориентир за това „търсене“ дава самият епитет *братски*, който „подсказва“ два ключови въпроса: 1. Има ли (съществени) прилики в световъзприемането и мисленето на тези три общности за дадения период?; 2. Каква равносметка се очертава от дистанция на времето при неговото преосмисляне (т.нар. „*преработване*“, нем. *Verarbeitung*)?

Националният химн като песен – комбинация от текст и музика – може да се определи най-общо като произведение на изкуството.

От една страна, самото изкуство според немския композитор и професор по музика Хансгеорг Мюе е „не само символ, а и огледало на съществуващите отношения“ (cf. Mühe, 2010, p. 21)[2]. Това твърдение би следвало да важи и за произведенията на изкуството, включително за химните като такива. В този смисъл даден химн се явява красноречиво свидетелство за обществено-политическия контекст, в който е бил създаден и изпълняван.

От друга страна, за дадено произведение на изкуството (и за даден химн като такова!) приемаме твърдението на Мюе, че при дори съвсем бегъл анализ „се налага да установим, дали е сътворено от истинско вдъхновение, или само от кух патос“ (cf. Mühe, 2010, p. 21).

Наличието на тези две измерения – „истинско вдъхновение“ и „кух патос“ – се потвърждава при вглеждане в различни национални химни и при тяхното сравняване.

Сравнявайки химните на ГДР и ФРГ с френския и словенския химн, Мюе задава въпроса „дали в миниатюрното пространство на всеки от тези четири химна се отразява цял един светоглед?“ (cf. Mühe, 2010, p. 90; Приложение № 1).

Френският химн датира от 1792 г., когато Франция обявява война на Прусия и Австрия. Тогава се появява вдъхновяващата песен „Chant de guerre de l'Armée du Rhin“ („Военен марш на рейнската армия“), всеизвестна като „Марсилезата“, понеже за пръв път я изпяват войници от Марсилския доброволческия батальон в Париж на 30.07.1792 г. Дни по-късно, на 10.08.1792 г., хиляди бунтовници щурмуват с нея кралския дворец в Тюйлери. Мюе отбелязва, че „Марсилезата“ е химн на Франция от 1795 г. насам.[3]

[2] Преводът тук и по-нататък е мой – А. Д.

[3] Това, което не отбелязва Мюе, е че „Марсилезата“ е забранена по време на Първата Френска империя (1804-1814) и в последвалата Реставрация на Бурбоните (1814-1830). При Юлската монархия (1830-1851) и Втората Френска империя (1851-1870) експлицитна забрана няма, но песента не се изпълнява в официални случаи и се смята за бунтарска песен. Тя е символ на революциите през 1848 г., европейската „*Пролет на народите*“. Пеят я през 1871 г. по времето на Парижката комуна. През 1879 г. отново е провъзгласена за химн на Франция. Почти век по-късно, при германската окупация отново е забранена, но все пак остава химн на Режима на Виши. След 1945 г.

За словенския химн Мюе посочва само, че текстът на песента представлява наздравица. Става дума за песен по музика на Станко Премръл и стихотворението на Франце Прещерн „Zdravljica“ („Наздравица“) от 1844 г., което се числи към т. нар. „фигурна поезия“ („всяка строфа графически напомня бокал“). По онова време Словения принадлежи към Австро-Унгария и стихотворението е забранено „заради пропагандиране на славянското единство“. През 1918 г. Словения попада в състава на Югославия[4], а през 1991 г., след обявяване на нейната независимост, за национален химн е одобрена седмата строфа от стихотворението на Прещерн (URL 19).

От една страна, съдейки от контекстите на създаване на френския и словенския текст, при „бегъл поглед“ върху тях установяваме, че са сътворени от „истинско вдъхновение“.

Констатацията за „истинско вдъхновение“ важи и за двете песни, които са в основата на днешните химни на България и Германия.

Песента „Мила Родино“ е написана през 1885 г. от Цветан Радославов в контекста на Сръбско-българската война.[5] В един от постингите се казва: „С този химн комунистите нямат нищо общо. ... с тази песен нашите деди са влизали в бой в Сръбско-българската война. Този химн е писан именно за нея от Цветан Радославов, български студент в САЩ, върнал се в България, за да бъде ДОБРОВОЛЕЦ ...!“ [BG2].

Песента „Lied der Deutschen“ („Песен на немците“) е съчинена през 1841 г. от Хофман фон Фалерслебен с послание за единна Германия в контекста на разпокъсаността на отделните немски княжества.[6]

отново е утвърдена като химн на Франция с конституциите от 1946 г. и 1958 г. (срв. URL 14; URL 15; URL 17; URL 18).

[4] В периода от 1918 до 1991 г. Словения е в състава на Югославия („Кралство на сърби, хървати и словенци“ 1918-1929; „Кралство Югославия“ 1929-1941; „Федеративна народна република Югославия“ 1945-1963; „СФР Югославия“ 1963-1991). Националният химн на Югославия „Хей славяни“, създаден като общославянски марш в края на XIX век, от 1945 г. до 1991 г. е също химн на Словения (в изпълнение на словенски език).

[5] Песента е публикувана за пръв път през 1895 г. в част I на „Учебник по музика“ от К. Махан (URL 3).

[6] Текстът на песента по музика на Йозеф Хайдн съдържа призив за борба за единна мощна държава, отразен в първия стих, *„Deutschland, Deutschland über alles in der Welt“* („Германия, Германия над всичко в света“). Песента е обявена за химн на Германия през 1922 г., а след 1945 г. е забранена от Съюзниците по “вина” именно на този стих и изпълнението му в Третия райх.

В тази връзка в коментар към химна на ГДР се подчертава, че „самият Хитлер никога не е имал нищо общо с тази песен! Той просто го възприел. Неофициален химн в Третия райх е била песента на Хорст Весел.“ (*Hitler selbst [hatte] niemals was mit diesem Lied zu tun! Er übernahm es nur. Inoffiziell war im 3. Reich das Horst-Wessel-Lied die Hymne [G]*).

От 1952 г. песента става химн на ФРГ, но и до днес поради тази забрана се изпълнява само третият куплет.

Детайлен анализ на химните „Auferstanden aus Ruinen“ и „Lied der Deutschen“ с историческите контексти и езиково-стилистични средства – Fix, U., Yos, G., Poethe H., 2003, pp. 111-121.

От друга страна, от контекстите на създаване на химните на НРБ, ГДР и СССР (както ще видим по-нататък), възниква съмнение за привкус на „поръчково“ вдъхновение и „кух патос“.

Ето защо отговорът на въпроса за отражението на „цял един светоглед“ в химните е нееднозначен: Националният химн като един от държавните символи на дадена общност отразява същностни белези на нейната ценностна система и на колективното световъзприятие и/или официално прокламирани и налагани ценности и светоглед.

Едно най-общо определение на химните на НРБ, ГДР и СССР като художествено „огледало“ на т.нар. „реален социализъм“ се потвърждава, от една страна, от самата тяхна съдба: политически превратности ги обричат или на „прекрояване“ с нагаждащи текстови корекции, или на „обезустяване“ с инструментално изпълнение без думи, или дори на изчезване в Небитието. От друга страна, такова потвърждение се явяват редица български, немски и руски коментари на интернет-потребители, които съдържат не само преценка за текста и музиката на съответния химн, а също и спомени и оценки за времето, когато той е бил изпълняван. С това свое измерение въпросните постинги се доближават до едно нашумяло направление в съвременната литература, известно в Германия като *Erinnerungskulturen* („култури на паметта“). Срещаме това понятие и смисъла, вложен в него, в коментар към химна на ГДР:

Es geht ja auch darum, dass sich Deutschland dieser Verantwortung bewusst sein muss. Generationen, die 50 Jahre später erst auf die Welt kamen, sollten wissen, was vor 70 Jahren passierte, aber ihnen sollte nicht die Schuld zugeschoben werden für das, was Nazis vor 70 Jahren gemacht hatten. Stichwort Erinnerungskultur nenne ich da nur. [G]	Касае се и за това, Германия да осъзнае тази отговорност. Поколения, родени чак след 50 години, трябва да знаят какво е ставало преди 70 години, но не и да им се вменява вина за деянията на нацистите отпреди 70 години. Ще посоча само ключовата дума *култура на паметта*.

Отправен момент за осветляване на поставените в началото два ключови въпроса са оценъчни изказвания на интернет-потребители за трите химна и информация за самите химни.

Изясняването на въпросите следва **два критерия:** I. Спомени и оценки за времето, в което химнът е бил изпълняван; II. Оценъчни изказвания за преобладаващи ценности по времето, в което химнът е бил изпълняван. Това деление е условно поради преплитането в редица постинги на спомените и оценките за химните, за свързаните с тях времена и за отличичаващите ги ценности. Темпоралната дистанция позволява също и съпоставка между времето „Преди“ и времето „Сега”, понеже: „*Все познается в сравнении. Я жил в СССР. Но только сейчас я осознаю величие этой СТРАНЫ*“ [RUS1].

Ексцерпираният материал е представен по посока от положително към отрицателно и неприемливо отношение на авторите на коментарите. На това място следва да отбележим тяхната **анонимност**, която според Кристиан Фандрих и Мариа Турмаир е предпоставка за неискреност в интернет-комуникацията (cf. Fandrych, Chr., Thurmair, M., 2011, p. 137). А може би тъкмо анонимността е предпоставка и за искреност, понеже зад маската никнейм индивидът може да изрази преценката си без страх от „анатемосване", ако тя е в разрез с доминиращото мнение.

Анонимността е причина също и за „по-фриволни и дори по-агресивни изказвания" (cf. Fandrych, Chr., Thurmair, M., 2011, p. 138). За такава по-голяма фриволност, респ. агресивност е от значение и спецификата на разискваната тема като фактор, обуславящ степента на поляризация на позициите: една агонална тема предизвиква агонални позиции, при което оборването на опонента може да надхвърли границите на добрия тон.

Оценъчни изказвания за химните на НРБ, ГДР и СССР

Таблицата по-долу съдържа информация за броя на показванията на публикувани в youtube.com химни на НРБ, ГДР и СССР и за броя на коментарите към тях, които представляват текстовия корпус на изследването. В зависимост от числеността на индивидите, принадлежащи към трите общности, най-малък брой показвания и коментари наблюдаваме при публикациите на химна на НРБ, а най-голям брой – при тези на химна на СССР.

Таблица 1.

Държавен химн	Публикация, коментари	Показвания	Лайкове	Дислайкове
НРБ				
Мила Родино [BG1]	8.01.2018 г.; 15 коментара	17 207	393	15
Химн на НРБ [BG2]	23.06.2010 г.; 715 коментара	678 175	---	---
ГДР				
DDR Hymne [G]	30.04.2012 г.; 102 коментара	81 467	---	---
СССР				
Гимн СССР [RUS1]	20.04.2015 г.; 3257 коментара	1 086 073	19 000	79
Гимн СССР [RUS2]	26.02.2011 г.; 3312 коментара	1 235 837	---	---
Гимн СССР [RUS3]	20.05.2017 г.; 2342 коментара	728 222	12 000	45

От таблицата е видно, че при всички публикации лайковете числено превишават значително дислайковете.[7] Това важи и за оценъчните изказвания за трите химна – при тях доминират положителните изказвания.

За изразяване на **положителна** оценка и емоции в трите езика се наблюдават редица езикови средства:

1. Оценъчни прилагателни с положителна семантика, често в превъзходна степен:

→ **за химна на НРБ**: **(1)** *Великолепная песня. Трогательные слова и чудесная музыка.* [BG1]; **(2)** *Най-хубавата музика и текст*; **(3)** *Най-хубавия химн* [BG2];

→ **за химна на ГДР**: **(1)** *Herrlich*; **(2)** *Die Melodie ist gut/toll*; **(3)** *Eine der schönsten/besten* (*National*)*hymnen* [G];

→ **за химна на СССР**: **(1)** *Реально сильный*; **(2)** *Очень душевный*; **(3)** *Замечательный, Могучий*; **(4)** *Самый лучший, грандиозный, мощный, красивый, ..., захватывающий гимн в мире!*; **(5)** *Гимн отличный и музыка хорошая.* [RUS2]; **(6)** *Музыка гениальная!... Это что-то невероятное!* [RUS3].

2. Оценъчни съществителни (например, за химна на СССР: **(1)** *Какая же сила в этой музыке!*; **(2)** *Гордость моя!* [RUS2]; **(3)** *МОЩЬ* [RUS3]).

3. Глаголи с емоционално-оценъчна семантика, изразяващи силно вълнение, обич към Родината и гордост:

→ **за химна на НРБ**: **(1)** *Химнът много ми хареса*; **(2)** *Пеех и плаках едновременно*; *Българския ме наелектризира най-много*; **(3)** *Аз се гордея че съм българка* [BG2];

→ **за химна на СССР**: **(1)** *Не каждый гимн способен так воодушевить человека* [RUS3]; *Просто рыдаю* [RUS2].

4. Устойчиви словосъчетания с емоционално-оценъчна семантика:

→ **за химна на НРБ: (1)** *Сърцето ми винаги ще бие за тази страна*; **(2)** *Който не харесва песента, не е човек*; **(3)** *Има една българска поговорка „Нашето гардже е най-хубавото“* [BG2];

→ **за химна на СССР:** (1) *Аж до сердца достаёт*! [RUS2]; **(2)** *Родной до костей мозгов*; **(3)** *Аж мурашки по коже/по телу*; **(4)** *У меня от этого гимна кровь стынет в жилах*; **(5)** *Сердце щемит от этого Гимна!!!!!* **(6)** *Чувства переполняют когда слушаю гимн* [RUS3].

Отрицателно отношение е изразено с езикови средства с отрицателна семантика:

1. Оценъчни прилагателни с отрицателна семантика в превъзходна степен (например, за химна на ГДР: *der Text ist übelste Mache* [G]).

---

[7] Към видеоклипове с химна на СССР, посочен на английски език, също има множество коментари (на англ. език) и лайковете също превишават дислайковете, например: *„SOVIET NATIONAL ANTHEM“* (от 13.05.2008 г., 4 368 487 показвания, 7458 коментара, 28 000 лайка, 2500 дислайка – URL 8); *„USSR ANTHEM“* (инструментално изпълнение; от 14.05.2016 г., 168 147 показвания, 1 800 лайка, 45 дислайка – URL 11); *„NATIONAL ANTHEM OF THE SOVIET UNION“* (от 24.03.2019 г., 639 320 показвания, 2420 коментара, 10 000 лайка, 223 дислайка – URL 12).

2. Оценъчни съществителни с отрицателна семантика, също и в комбинация с подсилващи частици (например, за химна на ГДР: *Militaermarsch*; *er strahlt enorm viel Schwäche aus*! [G]).

3. Ругателна, респ. скатологична лексика (например, за химна на ГДР: *der Text ist Scheiße* [G]).

4. Метафори (например, за химна на НРБ: *Комунистическа боза* [BG2]).

Интересно е, че коментарите към трите химна съдържат напълно сериозни изказвания – без значение дали са положителни или отрицателни, емоционално обагрени или безпристрастни. Единствено при коментарите към химна на СССР наблюдаваме в три изказвания отношение, изразено с чувство за хумор. Първото изказване закачливо се дистанцира от „надъхването“ за борба срещу враговете на социализма; второто изказване съдържа намек за неуредиците при снабдяване с хранителни стоки при социализма; третото изказване имплицира предпочитание към живота в миналото в съпоставка с днешната действителност:

(1) *Услышав такую песню, сразу хочется выпить литра 3 водки, взять свой автомат и обняв ближайшего медведя пойти стрелять врагов* [RUS2];

(2) *ГИМН НАСТОЛЬКО КОММУНИСТИЧЕСКИЙ, ЧТО Я СЕБЯ ПОЧУВСТВОВАЛ В КИЛОМЕТРОВОЙ ОЧЕРЕДИ ЗА СЫРОМ* [RUS2];

(3) *Вспомнил юмористов:) Раньше мы жили хорошо,теперь мы живем лучше, но мы не против чтобы опять стало хорошо))* [RUS3];

Информация за химните на НРБ, ГДР и СССР

Информация за химна „Мила Родино“ на НРБ

Още в първите години след 09. 09. 1944 г. химнът „Шуми Марица“ на Царство България се оказва „неудобен“ „буржоазен остатък“ за новата власт, която го изтърпява като национален химн едва до 1947 г. Оттогава до 1950 г. за химн служи маршът на БКП „Републико наша, здравей!“, а успоредно с него до юни 1948 г. се изпълнява югославският химн „Хей славяни“ с оглед на идеята за голяма балканска славянска федерация, която пропада поради разрива между Сталин и Тито. В началото на 1949 г. е обявен конкурс за написване на химн, който да е „вдъхновяващ, поетичен, политичен и мъдър“, а текстът да отразява 9 септември като „начало на нова ера“ и „дружбата със Съветския съюз“. Тези изисквания будят очакване за химн като произведение на изкуството с измерения „поръчково вдъхновение“ и „кух патос“, както и недоумение относно наличието на мъдрост при такава парадоксална комбинация. Химнът, утвърден през декември 1950 г., е в сталински маниер и „прекалено съветизиран“.

Няколко години по-късно, отново по политически причини (осъждането на култа към личността на Сталин) този химн е заменен с химна „Мила Родино“, чийто текст е версия на песента на Радославов, „прекроена“ от Георги Джагаров и Димитър Методиев (Приложение 2; [BG1], [BG2]). Текстът на новия химн, изпълнен за пръв път на 09.09.1964 г., е също така „вдъхновяващ“ (с подвига на *борци безчет* и с призива, *пътя им да продължим*), „поетичен“ (величае красотата на Родината с първия стих и припева, запазени от песента на Радославов) и „политичен“ – като „огледало“ на „реалния социализъм“ с ръководната роля на БКП (*Партия велика води нашия победен строй*). Другояче казано, отново са налице измерения „истинско вдъхновение“, „поръчково вдъхновение“ и „кух патос“.

В постсоциалистическия период „Мила Родино“ надделява над редица други песни, предложени за химн. При това обаче – по „обясними причини“ – строфата-носител на „кух патос“ като „огледало“ на „*Партията велика*“ потъва в Небитието. В тази връзка интерес представлява изказването:

> [П]адането на „социализма“ не води до коренна промяна в химна на българската държава, а само до неговото изменение. Този факт кореспондира по интересен начин с българското схващане за „прехода”, че ... нищо или много малко се е променило. (URL 1).

Относно стиха „*с нас Москва е в мир и в бой*“ наблюдаваме контроверзни реакции.

От една страна, в контекста на възхвала на „Партията велика“ този стих буди отрицателни асоциации за проповядваната „братска дружба“ със СССР и поради това – възмущение и неприемливо отношение (**(1)** *Москва? Ужас* [BG1]; **(2)** *Дали е имало друг национален химн в света, в който да се пее за друга столица* ...? [BG2]).

От друга страна, с положително и приемливо отношение са свързани асоциации за историческото минало – по-точно, за Освобождението на България от османско владичество (**(1)** *Москва с нас в мир и бой... и е било вярно!*; **(2)** *Ако има предвид че е требвало да е русия а не нейната столица съм съгласен* [BG1].

“Братска привързаност“ е отразена в един руски коментар: „*В России всегда говорили, что курица не птица, Болгария не заграница*“ [BG1].

Информация за химна на ГДР „Auferstanden aus Ruinen“ („Възкръснала от руините“)

Химнът на ГДР по текст на Йоханес Р. Бехер и музика на Ханс Айслер се появява през 1949 г. след основаването на ГДР и подобно на химна на НРБ изпълнява определени изисквания: да акцентува върху мирния труд и процъфтяването на новосъздадената държава, да призовава към дружба между народите, както и да носи послание за единна Германия: „*Deutschland, einig Vaterland*“.

През 60-те години обаче на управляващата ГЕСП става ясно, че в тогавашната политическа ситуация няма изгледи за обединяване на Германия. Ето защо тъкмо заради това послание химнът на ГДР е изпълняван само инструментално от 1970 г. до края на нейното съществуване. „Обезустяването“ на химна на ГДР дистанцира хората от тяхната родина – един коментар гласи:

das Singen einer Hymne bedeutet für mich, dass man sich mit seinem Land verbunden fühlt. [G]	Пеенето на даден химн за мен означава, че човек се чувства свързан със страната си.

Ето защо емоционалните реакции са отрицателни:

sie durfte ja ironischerweise nicht mal gesungen werden. [G]	По ирония на съдбата той дори не биваше да се пее.

Мюе установява следното по отношение на възприемането на химна на ГДР в самата ГДР и години по-късно, в обединена Германия, в съпоставка с химна на ФРГ, респ. обединена Германия:

> По-голямата част от тукашните хора отхвърляха като наложена „Отгоре“ музиката на химна на ГДР от Ханс Айслер. С голяма подигравка говореха, че първите звуци на песента драстично напомнят за шлагер на Петер Кройдер („Good Bye, Johnnie“). Но днес, след почти четвърт век, този химн получава по-обективна оценка, дори по-голямо зачитане от „Песента на немците“ – и не само заради носталгия. ... прекрасната мелодия на Йозеф Хайдн, помпозно раздута от семплата простота на съкровено-скромен струнен квартет до грандиозно оркестрово звучене, сега – в сравнение с мелодията на „Айслеровия“ (а може би, по-скоро, със съответстващия на нашето време?) химн – изглежда в този си вид показна и някак куха откъм фрази. (cf. Mühe, 2010, p. 90).

Тази констатация на професора по музика намира потвърждение в редица немски коментари към химна на ГДР: *viel schöner*; *etwas/sogar/viel besser als die heutige/die jetzige* [G].

Едно изказване съдържа признание за източногерманския химн, но също и имплицитно неприемливо отношение към ГДР:

Die Hymne dieses Staates war besser, aber <u>nur</u> die Hymne. [G]	Химнът на тази държава е бил по-добър, но <u>само</u> химнът.

Разбира се, наблюдаваме и предпочитания за химна на Германия, например:

Ich finde die offizielle deutsche Nationalhymne wesentlich besser. Da steht naemlich nicht drin *„schlagen wir des Volkes Feind“*.... Wer war denn dieser Volksfeind, gegen den Schiessbefehl gegeben wurde. [G]	Мисля, че официалният германски химн е много по-добър. Не пише „да разгромим на народа врага“.... Че кой е бил този враг на народа, срещу когото са заповядвали да се стреля.

Информация за химна на СССР

Интересно е, че твърдението на Мюе за „едно по-голямо зачитане“ на химна на ГДР се оказва валидно и за отношението към химна на СССР в съпоставка със сегашния руски химн. Това проличава от редица постинги **((1)** *тот гимн сильнее был, ... современный гимн кажется жалкой подделкой*; **(2)** *слушал гимн России, никакого эффекта, включил гимн СССР сразу мурашки по коже* [RUS2]).

Всъщност става дума за две версии на химна на СССР – „сталинската“ версия (URL 12) и „брежневската“ версия [RUS3].

Интересна информация за „сталинския“ химн черпим от статията „5 фактов о „сталинском“ гимне СССР“ в „Российская газета“ от 13.12.2013 г. (URL 24). До Великата отечествена война в СССР като химн е служела песента „Интернационалът“. През ВОВ поради належащата нужда от символ на национална гордост въпросът за създаване на химн станал крайно важен. Сталин лично се ангажирал с избора на новия химн и с „редакцията“ на неговия текст. Така например първият стих, *Союз нерушимый* ..., отначало е гласял *Союз благородный* ..., но думата *благородный* не била одобрена от Вожда, защото предизвиквала у съветските хора асоциации с коренно противоположен смисъл и се била превърнала в ругателна лексика поради популярното обръщение *Ваше благородие*. Първият официален химн на СССР по музика на Александров и текст на Сергей Михалков и Габриел Ел-Регистан прозвучава за пръв път в навечерието на 1944 г. Сталинистката версия **задължително** прославя двата вожда на съветския народ („*Ленин великий нам путь* озарил, / *Нас вырастил Сталин*“).

След осъждането на култа към личността на Сталин от XX конгрес съдбата на съветския химн е също като тази на източногерманския химн след 60-те години – той се изпълнява само инструментално в периода от 1956 до 1977 г. (URL 10). След приемането на „брежневската“ конституция Михалков „прекроява“ текста на „сталинския“ химн, заменяйки *Сталин*, *побед* и *славы народов* с *партия* и *коммунизм*. „Брежневският“ химн се изпълнява от 1977 г. до 1991 г.

Стихът *Нас вырастил Сталин* е бил заличен в московската метростанция „Курская“ („Кольцевая линия“). През 2009 г. обаче той отново се появява при нейната реконструкция, извършена на „принципа за възстановяване на историческия облик“.[8]

Фото: А. Денисов, РИА Новости

[8] Неодобрителната реакция сред представители на руското и еврейското духовенство е отразена в статията на Елена Яковлева „Священник и раввин считают неуместным увековечивание имени Сталина на станции метро *Курская*“ („Российская газета“, 02.09.2009 г. – URL 6).

Днес публичното изпълнение на химна на СССР е забранено в някои държави от постсъветското пространство.[9]

Отражението на дадена държавна политика в текста на съответния химн проличава за пореден път в изказване на естонски депутат, цитирано в публикация под заглавие „Эстония откажется от использования советского гимна в 2023 году“ от 05.11.2019 г. Впрочем от статията разбираме, че става дума не за „съветския химн“, а за химна на Естонска ССР:

> Это позор – в XXI веке использовать в качестве гимна песню, воспевающую идеалы социализма. Все остальные пленники „*тюрьмы народов*“ уже давно отказались от советских гимнов, даже Россия и Беларусь. Мы поручили в ближайшие сроки заняться разработкой новой его версии, в которой будет чётко сформулирована роль СССР в качестве оккупанта и борца с немецкими освободителями. Приём вариантов музыки и текста начнётся уже в 2021 году, – сказал депутат партии „Единая Эстония“ Тууле Ако. (URL 22)

Критерий I. Спомени и оценки за времето, в което химнът е бил изпълняван

... кто жил, тот помнит! [RUS2]

Вече десетилетия химните на НРБ, ГДР и СССР са в „небитието“, прослушвайки ги обаче след отминалите години, онези, които „са живели тогава, помнят“ – т.е. очакването е за отключване на спомени (собствени или на роднини, приятели и познати) и за оценки за времето, когато те са били изпълнявани.

Коментарите към химна на НРБ съдържат само два спомена. Първият спомен отразява крайно отрицателно отношение към наложената идеология (*На баща ми мръсните комуняги не са му позволили да следва право, медицина или военно училище, поради това че ДЯДО ми е бил против комунизма* [BG2]). Във втория коментар става дума за семейни впечатления (*Цялото ми семейство са свидетели*) за типичните **жертви** на репресии през началните години на социалистическия тоталитаризъм от средата на 40-те до края на 50-те години на XX век) – състоятелни хора (*Да ти вземат имотите*), инакомислещи (*Да те убият защото не си съгласен с тях*) и техните деца (*Да ти провалят бъдещето* [BG2]).

---

[9] Такива държави са Украйна и прибалтийските републики.
За Украйна URL 23: публикация от 18.05.2015 г. под заглавие „*За гимн СССР – 5 лет тюрьмы: декоммунизация в цифрах и фактах*“.
За Литва URL 21: публикация от 21.06.2008 г. под заглавие „*Литва забрани руския химн, Горбачов и Елцин*“. В първото изречение на текста е уточнено, че става дума за „химните на Съветския съюз“.
За Латвия URL 25: публикация от 13.06.2019 г. под заглавие „*В Латвии готовятся запретить форму СССР и Третьего Рейха*“. В текста се казва: „Запрет также включает использование флагов, гербов и гимнов бывшего СССР и его республик.“

Контроверзни оценки се наблюдават по въпроса за мащабността на комунистическите репресии. Илюстрация е следният мини-диалог:

А: *Сталин – м/у 40 и 60 000 000 души + загинали през войната още някой и друг милион врагове и свои … Без/На роднят съд - 370 000 българи …*

→ **Б:** *… Българите и ОФ избиват около 40 000 души, откъде измисли 370 000? А Сталин е затрил малко над 15 милиона, откъде извади още 45 000 000 …* [BG2]

Крайно отрицателни са редица емоционално-оценъчни изказвания за комунизма в малкото на брой постинги към химна на НРБ. Неприемливото отношение е изразено чрез:

1. Глаголи с отрицателна семантика: *Комунизма унищожи България и заради тях все още не можем да се оправим* [BG2].

2. Принизена и табуирана лексика: **(1)** *тоталитарен режим, при който управляват диваци и простаци*; **(2)** Комунизъм = свръхнеуспешен психопатски и мръсен експеримент; **(3)** *Смърт за комунизма* [BG2].

3. Реторични въпроси с експресивно въздействие: *Какво му е хубавото на комунизма?? … Да нямаш свобода на словото?* [BG2].

4. Комбинация от реторичен въпрос, глагол с отрицателна семантика и положителен аргумент („стабилна икономика“) в повърхнинната структура на изказване, което съдържа подтекст с прозирна съпоставка между управлението на България преди и след Девети септември 1944 г.: *Че унищожиха всичко, което нашите управници се опитаха да направят? България каква е била до 44та? Българският лев е бил ЗЛАТЕН. По-скъп от паунда* [BG2].

Противоречивостта на „соцепохата“ в отделните ѝ фази проличава в следното изказване, също с положителен аргумент (“стабилна икономика”), при съпоставка обаче между България „*Преди*“ и „*Сега*”: *През комунизма в България в началото е имало доста зверства … през същия този комунизъм са се случили и доста хубави неща икономиката ни е била на едно много добро равнище 25 място в света, сега сме 77 място …* [BG2].

Контроверзни реакции се наблюдават при съпоставката между идеологиите и между времето „*Преди*“ и „*Сега*”:

(1) А: *Мръсни комунисти! ✌✌✌СДС напред.*

→ **Б:** *Мръсни демократи! ✌…БКП напред!* (*видяхме докъде ни доведе СДС*) [BG2].

(2) *… тогава беше България, мощна и силна, сега е васал на америка и ЕС, продадена на сульо и пульо и ограбена* [BG2].

Малко странно е, че тъкмо в коментарите към химна на ГДР – на фона на популярното в Германия направление ***Erinnerung****skulturen* (*Erinnerung* ‘спомен’) – не откриваме нито един спомен за онова време. Срещат се отрицателни оценки за системата с еднопартийното ръководство, Берлинската стена и заповедите за стрелба (според данни

от 2009 г. между 136 и 245 са загиналите там граждани на ГДР при бягство на Запад, а точният брой е неизвестен – URL 27):

lieber ins Gefängnis der DDR als einer von den falschen Kommis. Falsch weil die nicht mal Ahnung vom echten Kommunismus hatten, ebenso wie Stalin und die Kims. [G]	по-добре да си в затвор на ГДР, отколкото някой от фалшивите комуняги. Фалшиви, защото и хабер са си нямали за истинския комунизъм, както Сталин и Кимовете.
auf das System … kann man gerne verzichten. Mauer, Schiessbefehl und Einparteienherrschaft sind Gott sei dank vorbei. [G]	без системата можем да минем на драго сърце. Стената, заповеди за стрелба и еднопартийното господство, слава Богу!, са вече минало.

От няколко коментара проличава, че в обединена Германия след близо 30 години все още предстои духовно обединение между западногерманци и източногерманци – т.нар. *Wessis* („вессита“ ‘хора от Запада’) и *Ossis* („оссита“ ‘хора от Изтока’), нека по аналогия на *западняци* да ги назовем „*източняци*“[10]. Тази „духовна“ дисхармония проличава в две контроверзни и една умиротворяваща реплика:

A: Ihr im Westen wollt nur immer Krieg. **B:** Und ihr im Osten seid dann fanatisch! [G]	**А:** Вие на Запад искате винаги само война! **Б:** А вие на Изток тогава сте фанатици!
Wir dürfen uns nicht intern beleidigen! Nicht als Wessi und nicht als Ossi! Wir müssen zusammenhalten und souverän sein. [G]	Не бива да се обиждаме вътре в страната! Не като „западняци“ и като „източняци“! Трябва да сме сплотени и независими.

Проличава също така паушализирането на „източняците“ като дяснорадикално настроени вследствие на възпитанието в източногерманските училища:

die Erziehung in den östlichen Schulen fiel ins Gegenteil um! Die wurden links erzogen sind aber rechts geworden! Logisch… [G].	Възпитанието в източните училища е получило обратен знак! Ляво възпитание, а са станали десни! Логично…

Като причина за този „духовен“ дисбаланс можем да приемем различния начин на живот в ГФР и ГДР преди Обединението с не само политически, икономически и социални разминавания, а и с „несъвместимия манталитет“– един постинг гласи:

Beide Wirschaftssysteme sind vermutlich inkompatibel. Ebenso wie die Mentalitaet der Menschen [G].	Двете икономически системи са може би несъвместими. Точно както манталитетът на хората.

[10] Това разединение е отразено в първите редове на нашумялата песен „Deutschland” на рок-бенда РАМЩАЙН от пролетта на 2019 г.: *Im Geist getrennt / Im Herz vereint* („в духа разединена, в сърцето обединена“).

В коментарите преобладават емоционално-оценъчни изказвания за времето преди обособяването на двете германски държави – годините в Третия Райх с нацистките деяния и жертвите на Холокоста ([G]: (1) *braunes Gesocks*, „кафява паплач"; (2) *diese Misere*, „тази мизерия"; (3) *mir* [*wollen*] *die Bilder der Judenvergasung nicht aus dem Kopf*, „не мога да си избия от главата картините на обгазяването на евреите"; (4) *ich* [*habe*] *meinen Onkel dadurch verloren*, „затова съм загубил чичо си").

Срещат се контроверзни мнения по въпроса за **колективната вина**, която вече десетилетия тежи на съвестта на немската нация ([G]:

(1) *es gab doch eine grosse Anzahl von Mitlaeufern aus Angst oder aus Hoerigkeit zur Obrigkeit*, „все пак е имало голям брой съучастници, от страх или от послушание към властите";

(2) *natürlich war das alles sehr schlimm,* aber *das Deutsche Volk darf nicht Ewigkeiten drunter leiden*, „Разбира се, всичко това е било много лошо, но немският народ не бива да страда цяла вечност заради това";

(3) *wie lange will man noch an dieser Hitler-Geschichte anhalten? Das ist 70 Jahre her*, „докога ще се занимават с тази история с Хитлер? Било е преди 70 години").

Докато в коментарите към химна на ГДР липсват спомени и оценки за управници през социализма, при коментарите към химна на СССР прави впечатление, че оценките за Сталин са крайно противоречиви, а спомените за Брежнев са в диапазон от положителни до хвалебствени:

→ за Сталин: (1) *не было человека справедливого и строгого как сталин!* [RUS2]; (2) *У меня бабушку с дедом товарищ Сталин в Гулаг отправил* [RUS3]; (3) *все было: и концлагеря, и великие стройки. Огромное уважение Сталину. Несмотря на репрессии, он в короткий срок создал промышленную державу. А иначе эту страну разодрали бы на части …* [RUS2];

→ за Л. И. Брежнев: (1) *Я жил и учился в СССР, в Москве во времена его правления. Были большие проблемы, но не было никакого застоя, кроме идеологической капитуляции во многих кадрах руководства и большого влияния Запада в молодежных секторах советских мегаполисов*; (2) *Брежнева помню с любовью*; (3) Я *рос в 70-е и могу сказать спасибо товарищу Брежневу за своё счастливое детство* [RUS3]).

В коментарите към химна на НРБ срещаме оценки от рода „Осанна!" за Т. Живков, а Г. Димитров направо е стигматизиран:

→ за Г. Димитров: *Дано нац. предател Георги Димитров гние в ада!* [BG2];

→ за Т. Живков: (1) *Да живее другаря Тодор Живков, последният истински български политик. Той никога не предаде клетвите си и до последно защитаваше родината и народа си* [BG1]; (2) *Този ВЕЛИК българин е отдал целия си живот да помага на народа и РОДИНАТА си, не държавата, а РОДИНАТА* [BG2].

В коментарите към химна на СССР се срещат най-много спомени за времето, когато е бил изпълняван. С оглед на информацията за сталинските репресии (чистки, ГУЛАГ), очакванията са за отключване на кошмарни спомени и за преобладаване на (меко казано!) отрицателни оценки. От коментарите е видно, че се помни и възпоменава много повече не Злото, а Доброто. Положителни спомени са свързани най-вече:

→ **с детството:** (1) *Помню когда было годика 2-3 то у папы на будильнике эта песня стояла, так я под нее и просыпалась… Эх Ностальгия!*; (2) *В 6 утра с гимном мама мне полуспящему давала стакан кефира…*; (3) *… было ярче и теплее солнце, … Мама и Папа такие молодые!;* (4) *Постоянно играл этот гимн. … Сейчас у нас в Казахстане свой гимн. …, но дороже этот гимн СССР! Тогда были живы мои дедушки и бабушки! Этот гимн как будто они мне поют! Я родился 1984-м году. Мне 35 лет, а слезы как у младенца*; (5) *Родился в СССР 1961, я рад* [RUS3]: (6) *Светлое/До слез золотое и счастливое детство 80х*; (7) *Я родился в советском союзе я счастлив привет из Узбекистана* [RUS2];

→ **със социалната обезпеченост:** (1) *сотни народов жили как братья, не было ни безработных, ни бомжей, ни голодных, это был огромный остров, где был рай на земле*; (2) *В СССР мы жили! А сейчас мы просто существуем*; (3) *Союз РАЙ было.! А сейчас мы живем в аду* [RUS3];

→ **със сигурността:** (1) *Гимн Великой Державы!! Хорошее было время: счастливое детство, юность, достойная старость!* [RUS1]; (2) *Более 50 лет жила в СССР только добрые воспоминания !!!!! А теперь живу при капитализме* [RUS3];

→ **със заслугите и постиженията на СССР:** *страна, спасшая мир от фашизма … великая спортивная держава … страна, первой покорившая космос … первое государство с бесплатной медициной для всех … страна с лучшей в мире системой образования … самая читающая страна в мире. Я горжусь, что родился в СССР!* [RUS3];

→ **със защитата на Родината и с победата над фашизма:** (1) *Это мой гимн, под этот гимн и приказ „Для защиты нашей родины СССР на боевое дежурство заступить“ я с 1984 по 1986 годы отдавал Долг Родине и этим горжусь!!!!!!* (2) *Я горжусь, что родился в СССР. Мой дед расписался на Рейхстаге*; (3) *С любовью из Армении. Азербайджанцы, грузины,Таджики, Русы, Украинцы, беларусы, Казахи, Киргизы, Туркмены – Мы все братья. Вспомните как наши деды воевали вместе против рогатого националиста!* [RUS2];

→ **с разкази на близки родственици:** (1) *<u>Мама</u> мне расказывала про ссср мне понравилось что было в ссср*; (2) *Мне <u>батя</u> рассказывал что СССР это хорошо Америка зло* [RUS2].

В коментари, чиито автори са родени в постсъветско време, се срещат и положителни, и отрицателни емоционално обагрени оценки ((1) *Пусть я не родился в СССР, но я отдал бы всё что бы жить в нём! … Не все хорошо, зато бездомных небыло, и было что есть*; (2) *Я не родился в этой проклятой стране, и я этому рад* [RUS2]).

Три детски спомена за разпадането на СССР са свързани с чувство на съжаление:

(1) Я помню, как уничтожали СССР, в 1991 году мне было 10 лет. [RUS3].

(2) Мне было 12 лет, когда развалили СССР. Слова гимна до сих пор помню. … Конечно я мало чего понимал тогда, но когда страны не стало пришёл огромный дефицит на обычный хлеб и мы с сестрой по долгу стояли в очереди, заменяя друг друга, чтобы не замёрзнуть. А когда привозили хлеб люди забывали про очереди и лезли в драку, урвать хоть какой то кусок и отнести домой, детей просто затаптывали, жили мы в небольшом городке, где все почти знали друг друга. Голод заставлял Нас биться. Не было больше той страны, которая оберегала и дарила свет. [RUS3];

(3) Когда распался Советский Союз мне было 13 лет. Когда подписывали преступную Беловежскую соглашению, соседи которые были дома у нас почти все заплакали. Наша КИРГИЗИЯ 96 процентами проголосовали за сохранение Советского Союза почему так все происходит все незаконно, воскликнул папа. [RUS3].

Преобладаващи са оценъчни изказвания с емоционални измерения „съжаление", „срам" и „гняв/възмущение" за „*предадената*", „*продадена*" и „*развалена*" държава (**(1)** *Под Это Гимнем То Что Строили За 70 Лет Весь Продали или Разрушали! … Очень Жалко!* [RUS2]; **(2)** *Для меня самая большая трагедия XX века – развал нашей страны* [RUS1]; **(3)** Никакие деликатесы не *заглушат чувство позора, что все ценности советского порядка были проданы за палку колбасы* [RUS1]).

Тези чувства са изразени също и с принизена и табуирана лексика, възклицания и възклицателни изречения (**(1)** *Такую страну просрали, эх*; **(2)** *Такую страну развалили, суки!* [RUS2]).

Главни виновници за разпадането на СССР според мнозина са Горбачов и в много по-голяма степен Елцин (*Единственная ошибка ГОРБАЧЁВА – это его перестройка. Вот он и доперестроился. А вот ЕЛЬЦИН… Вот НАСТОЯЩИЙ ВИНОВНИК всех наших бед… Он разорил, пропил страну до последнего…* [RUS2]).

Относно разпадането на СССР наблюдаваме също и редица реакции на задоволство (**(1)** *Как хорошо,что он развалился* [RUS2]; **(2)** *Развал ссср, … это для нас прежде всего обретение своей независимости* [RUS3]). Такива постинги често пъти съдържат принизена, табуирана респ. скатологична лексика и дори проклятия – езиково-стилистични средства, отразяващи нетърпимост към миналото (**(1)** *ХОРОШО ЧТО НИКОГДА НЕ БУДЕТ ЭТОГО РАБСКОГО СОЮЗА*; **(2)** *Как хорошо, что я теперь живу в современной стране и не вижу коммунистических рож. И не копаюсь по уши в дерьме, добывая уголь для председателя в Сибири*; **(3)** *Как же хорошо, что эта красная чума развалилась*; **(4)** *Гори в аду сраный совок*. [RUS2]).

Един уравновесен коментар насочва към откровена трезва равносметка на времето „Преди“ със „сериозните проблеми“ и „всеобщото отпускане“ и съдържа призива за едно „действително велико“ „Утре“ за руската страна:

Давайте будем честными до конца, в Союзе были проблемы и проблемы серьезные. ... Мы сами все испортили, те кто родился и вырос в относительно благополучные 60-70-е, в эпоху ЗАСТОЯ и всеобщего расслабления. Давайте не будем играть в „ура-патриотов“, а *просто сделаем выводы и будем стараться создать действительно Великую страну.* [RUS3][11]

Критерий II. Спомени и оценки за ценности, преобладаващи по времето, когато химнът е бил изпълняван

... Старое надо помнить, а не жить им! [RUS2]

От коментарите към химна на НРБ проличават три основни общностни ценности, характерни за „онова време“ и валидни и днес: СПАЗВАНЕ НА ОБЩЕСТВЕНИЯ РЕД; НЕТЪРПИМОСТ КЪМ КРАЖБИ; НЕТЪРПИМОСТ КЪМ НАСИЛИЕ, респ. към нарушаване на сигурността на гражданите. Илюстрации са един диалог и откъс от един постинг:

(1) А: *Как ми се иска аз да живея по онова време дори и строго да е да няма РОМИ* ***не се изказвам като расист но*** *тези хора ... Ромите крадат ...!*

→ **Б:** *много си прав. Пример - в моя град беше пребит горски с верига от ром, защото е искал да спре да крадат дърва. Друг пример отново от моя град – ром пребива млада жена, за да вземе 20-те лева които има. ...*

А: *Преди няколко дни обраха и набиха едно момче само за 2 лева пред очите ми и аз бях единствения, който реши да помогне.Тогава осъзнах че революция няма да има скоро понеже по-голямата аудитория я е страх от ромите.* [BG2];

(2) ... някога да се чували ли сте за побой над лекар по времето на Бай Тошо ... Тогава лекарите са били на почит и са били уважавани, а не като сега, пребивани от хора без средно образование. [BG2]

Друга доминираща по онова време ценност е СОЦИАЛНАТА ОБЕЗПЕЧЕНОСТ: *не съм живял по „онова“ време. Само съм слушал разкази на семейство и познати. Но в нито един разказ не съм слушал за глад, бедност и безработица. Средностатистическият българин може да не е бил милионер, но е имал достатъчно, за да живее нормално.* [BG2]

Ценността СОЦИАЛНА ОБЕЗПЕЧЕНОСТ е отчетена и в коментарите към химна на ГДР:

[11] Във връзка с този коментар си спомняме едно изказване на руския президент Путин от 2010 г.: *„Кто не жалеет о распаде СССР, у того нет сердца. А у того, кто хочет его восстановления в прежнем виде, у того нет головы“* (URL 26)

Es ist sehr schwer fuer Menschen die in einem System aufgewachsen sind, in dem man nicht kaempfen musste um eine Job, eine Wohnung oder eine Frau, Kindergartenplatz etc. zu bekommen, und auf das kapatialistische Leistungssystem umzudenken. Vermutlich garnicht moeglich. [G]	Много е трудно за хората, израснали в система, в която човек не е трябвало да се бори, за да си намери работа, апартамент или жена/съпруга [???], място в детска градина и т.н., и да пренастрои мисловната си дейност към капиталистическата система. Вероятно изобщо не е възможно.

Коментарите към химна за СССР съдържат най-голям брой положителни изказвания относно доминиращите по онова време ценности, някои от които са визирани в постинга „*Дружба народов, гуманность, борьба за благополучие жителей страны, справедливость и честность не были просто словами*“ [RUS2]. Става дума за следните стойности:

1. ГОРДОСТ, ДОСТОЙНСТВО ((**1**) *Я в этой стране чувствовал человеком! и жил с гордостью!!!*; (**2**) *Все пели и гордились потому что было чем гордиться*; (**3**) *Мы тогда были настоящими людьми*! [RUS2]).

2. ДРУЖБА/СПЛОТЕНОСТ ((**1**) *Песнь, которая объединила всех - и млад и стар и русских и нерусских*; (**2**) *Это братство!* [RUS2]; (**3**) *В СССР НЕ БЫЛО ТЫ ТАДЖИК А Я РУССКИЙ! ВСЁ БЫЛИ БРАТЬЯМИ, АБСОЛЮТНО ВСЕ!* [RUS3]; (**4**) *„Дружбы народов надёжный оплот!“ это главное!!*; (**5**) В этой семье все жили дружно, счастливо; (**6**) *Это была – великая сила и дружба всех наций нашей необьятной Родины!!!!* [RUS2]; (**7**) *СССР великий народ!!! Самый дружный, самый единый!!!* [RUS3]).

В многобройните положителни коментари, езиково свидетелство за „братската дружба“ между съветските републики, топонимите очертават почти цялото постсъветско пространство ((**1**) *Я из Молдовы привет всем нар одам СССР* [RUS2]; (**2**) *Привет из Кыргызстана* [RUS2]; (**3**) *Привет из Туркменистана*; (**4**) *Да здравствует Таджикская ССР/ Латвийская ССР!* [RUS3]; (**5**) *Всем привет из Казахстана! Дружба! Равенство! Братство!* [RUS3]).

Сред множеството възторжени коментари по този показател се среща едно изказване за зависимостта на бившите съставни републики спрямо РСФР като „империя на руснаците“ и поради това – положителна оценка за разпадането на СССР: *Ссср – это была империя русских, остальные республики были колонией*. [RUS3].

Някои коментари съдържат отрицателно отношение спрямо днешната реалност поради появата на антиценност „ВРАЖДЕБНОСТ/ НЕНАВИСТ“ ((**1**) *Я Украинец, Хорошо Относушь К России, Ненавижу Конфликты Между Странами Бывшего СССР* [RUS2]; (**2**) *Жили в СССР и никогда не было межнациональных конфликтов, человек человеку был друг,* а *сейчас волк* [RUS3]).

Едно (много човешко и мъдро!) изказване обвързва дружбата между народите на различните бивши републики с тяхната обща историческа съдба, абстрахирайки се от сегашната политика на техните управници:

> Русские, Украинцы, Беларусы, Эстонцы, Латыши, Литовцы, Молдоване, Азербайджанцы, Грузины, Армяне, Казахи, Туркмены, Узбеки, Киргизы – все мы как братья. Неважно, что сейчас происходит в политике стран, что делает власть. Народы то по-прежнему остались друзьями. У нас общая Родина. Наши народы вместе сражались за Победу в Великой Отечественной войне. Народы если были братскими, они и будут братскими. Внешняя политика тут ни при чём. [RUS3]

На това място нека отбележим във връзка с въпроса за „братската дружба“ между българския и руския народ (и в частност СССР), че от дистанция на времето намираме положителен отговор в няколко български коментари към химна на СССР ((**1**)*Привет из братская Болгария!*; (**2**) *Когда звучал ето гимн, мь все славянь жили хорошо* [RUS2]).

В коментарите към химна на СССР липсват категорични свидетелства за следи от „братска дружба“ между Съветския Съюз и народа на ГДР. Срещаме наистина единични постинги, авторите на които бихме могли да идентифицираме като граждани на бившата Източна Германия ((**1**) *Привет из ГДР*; (**2**) *Я Немец,и хочу союз с России и Германии* [RUS2]).

В коментарите към химна на ГДР обаче отговорът на въпроса за „братската дружба“ има по-широко измерение – в контекста на историческото минало още от времето преди двете световни войни става дума изобщо за отношението на немците към Русия и руснаците. Налага се изводът, че държавната политика и манипулативната пропаганда са важни фактори за влошаването на една като цяло положителна нагласа на дадена общност спрямо друга, чужда общност.

die Deutschen [*hatten*] *damals als Volk noch keine grossen Ressentiments gegenüber den Russen, im Gegenteil. Russland war fast hundert Jahre lang damals ein beliebtes Auswanderungsland für die Deutschen gewesen.*	по онова време германците като народ още не са изпитвали големи ресантименти спрямо руснаците, напротив. Русия е била популярна емиграционна страна за германците в течение на почти сто години.
das Volk hat ja keiner gefragt, ob es die Russen angreifen will. Nicht Kaiser Wilhelm und auch nicht Adolf Hitler	народа никой не го попита дали иска да нападне руснаците. Нито кайзер Вилхелм II, нито Адолф Хитлер
Im ersten Weltkrieg standen Russen und Deutsche halt einfach auf verschiedenen Seiten… *Hingegen im zweiten Weltkrieg waren sicherlich grosse Teile der Bevölkerung durch die NS-Propaganda und Ideologie indoktrinier**t**, da war sicherlich eine gewisse Russenfeindlichkeit vorhanden.*	През Първата световна война руснаци и германци просто са били от различни страни … Напротив, през Втората световна война голяма част от населението сигурно е било индоктринирано от нацистката пропаганда и идеология, определено е имало известна враждебност към руснаците (русофобия).

Russenfeindlichkeit herrschte allerdings nur im Zweiten Weltkrieg, wenn überhaupt. [G]	Враждебността към руснаците (русофобията), ако изобщо е имало такава, е преобладавала само през Втората световна война.

3. ДОБРОТА ((**1**) *Эх, хорошие времена были, люди добрее были*; (**2**) *Вышел на улицу кругом добрые люди*. [RUS3].

4. ЧЕСТНОСТ/ПОРЯДЪЧНОСТ ((**1**) Я Родился в 1981 году я есчё застал те времена когда у соседей двери не закрывались … двери мы не закрывали и ничего у нас не пропадало; (**2**) На замок дверь не замыкали, просто ведром подпирали; (**3**) [Страна] без продажных чиновников [RUS3]).

5. СПОКОЙСТВИЕ И РЕД ((**1**) *Для Запада это гимн пропаганды и тирании, а для нас, простых людей, живших в той стране, это часть жизни. Счастливой, спокойной жизни* [RUS2]; (**2**) *Каких-то 30 лет назад засыпали и просыпались с этим гимном. И чувствовали себя счастливыми и защищенными* [RUS3]).

Помнейки цялата тази идилия, не бива да забравяме обаче „обратната страна на медала“ – това, че СССР е била „страшна страна“ с НКВД (1934–1943), СМЕРШ (1943–1946), МВД (1946–1960; 1968–1990), КГБ (1954–1991) и с милионните „чистки“:

В Советском союзе расстреливали, если что либо скажешь про правительство, это конечно со временем пропало, но всё же. НКВД, КГБ. Это была страшная страна. С другой стороны, был порядок, соблюдали закон, ничего себе не позволяли и не распускали себя. Вот такая вот страна была. [RUS2]

6. СОЦИАЛНА ОБЕЗПЕЧЕНОСТ И СИГУРНОСТ ((**1**) Была настоящая стабильность и уверенность в завтрашнем дне, *уверенность что не потеряешь работу и дом* [RUS2]; (**2**) *СССР первая в Мире народная страна, созданная для народа. Медицина – бесплатно. Образование – бесплатно! Дома, квартиры – бесплатно! Путёвки в санатории и лечебницы! итд, итп, и пр.*; (**3**) *Какое было образование, здравохранение, работа была любимая. В Казахстане было все круто в эти времена*; (**4**) [*Страна*] *без бомжей* [RUS3].

По този показател намираме редица езикови свидетелства за съпоставката между „Преди“ и „Сега“ ((**1**) *В моём гимне мощь и спокойствие за будущее, в нынешнем – обман. Безисходность*; (**2**) *в СССР тоже не всё было гладко, но там было спокойствие, законы и порядок этого всего в Российской Федерации нет*; (**3**) *Все что делается, принимается все в интересах Крупного Бизнеса. А в СССР думали об интересах миллионов людей. Да управление хромало, но интересы миллионов отражались в политике КПСС. И это главное* [RUS3]).

7. СПРАВЕДЛИВОСТ, РАВЕНСТВО ПРЕД ЗАКОНА ((**1**) *За всю историю самое справедливое государство*; (**2**) *Мы последнее поколение, которое видело справедливость* [RUS1]; (**3**) *СССР – лучшая страна. Доброта, справедливость* [RUS3]).

По този показател също се среща езиково свидетелство за съпоставка между „Преди“ и „Сега”: *Раньше жилось лучше все равны перед партии и законом. А щас ничего нету кроме олигархов и бедных народов* [RUS3].

8. РАВНИ ШАНСОВЕ (**(1)** *а самое главное все было для народа открытие большие возможности для простого человека!! Привет всем товарищам из СССР из Кыргызстана!!* [RUS3]; **(2)** *Совок как ни крути давал всем равный старт* [URL 9]).

Според Фандрих и Турмаир „дискусиите придобиват често динамичност, вследствие на която някои техни насоки нямат вече почти или дори изцяло нищо общо с темата“ (cf. Fandrych, Chr., Thurmair, M., 2011, p. 138). Такова отклонение от рода „от дума на дума“ наподобява „лъкатушенето“ на лични разговори. Илюстрация е руски постинг и последвалият диалог в коментарите към химна на НРБ:

А: *Братушки Българи, благодаря за кириллица от русского народа! Мы вместе – сила!*

→ **Б**: *братушки! Болгария вас любит!* ♡

А: *Жалко что Болгария больше не друг России!*

→ **В** (Друг отговор): *Българския народ винаги ще бъде рамо до рамо с Руския и това никой и никога не ще промени.*

→ **Г** (Друг отговор): *Братушки, болгарский народ всегда будет уважать и любить Россию!* [BG2]

*

Разгледаният ексцерпиран материал води до отговора на въпроса в началото на статията. Оказва се, че изтърканото от употреба соц-клише *братски държави* все пак има определен смисъл, обусловен от редица немаловажни исторически обстоятелства. Химните на НРБ, ГДР и СССР са създадени в различни моменти през XX век и отразяват релевантни исторически констелации, идеологически доминанти и налагани „Отгоре“ общностни ценности. В този смисъл бихме могли да ги окачествим като своеобразен „екстракт“ на общностното световъзприятие, политически дирижирано по онова превратно време.

Общ белег на коментарите към трите химна днес е контроверзност в широкия диапазон от сакрализиране до нетърпимост и пълно стигматизиране. При това следва да подчертаем, че става дума за реакция на техните автори не толкова спрямо самия химн, колкото спрямо характерни белези на историческия, обществено-политическия, социо- и идиокултурния контекст, с който го асоциират, респ. свързват в разказаните спомени. Тази контроверзност е своеобразно „огледало“ на пълния с противоречия живот в т.нар. „реален социализъм“, отразен

лаконично в израза *Как хорошо мы плохо жили* – крилата фраза в постсъветското пространство.[12]

При разгледаните примери проличава спецификата на коментарите на интернет-потребителите, написани на руски език, които отразяват измерения „многонационалност", „многоезичност" и „мултикултурност" в постсъветското пространство. Следва да отчетем също, че в редица коментари на руски език, освен тази оценъчна разнопосочност спрямо тоталитарния период, се наблюдава още един вид контроверзност – нека я наречем *контроверзност от „втора степен"* –, въз основа на сравняването на живота „Преди" и „Сега". При това авторите на коментарите посочват редица отрицателни явления в посттоталитарния период (враждуване между хора и държави, бездомничество, безработица, корупция, престъпления/обири и кражби, несигурност в утрешния ден и пр.), които са били непознати за епохата на т.нар. „реален социализъм" и поради това везните се накланят в негова полза. Такава контроверзност от „втора степен" забелязваме и в български коментари, където обаче сравнението е най-вече по отношение на равенство пред закона (става дума за безнаказаност на престъпления, извършвани от представители на ромската общност).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1. Припевът на френския химн, словенският химн с немските преводи (цитирани от Хансгеорг Мюе) и българските преводи

„La Marseillaise" **Refrain:**	**Die *Marseillaise*** **(deutsche Übersetzung)** **Refrain:**	**„Марсилезата"** **(български превод)** **Припев:**
Aux armes, citoyens, *Formez vos bataillons,* *Marchons, marchons!* *Qu'un sang impur* *Abreuve nos sillons!* (URL 13)	Zu den Waffen, Bürger, Formiert eure Truppen, Marschieren wir, marschieren wir! Unreines Blut Tränke unsere Furchen! (Mühe, H., 2010, p. 90; URL 15)	На оръжие, граждани, Постройте редиците, Напред, напред! С нечистата кръв Браздите да напоим! (URL 17)
„Zdravljica" **....**	**„Zdravljica" (Trunklied)** **(Übersetzung: Klaus Detlef Olof)**	**„Наздравица"**

[12] „7 мая 2018 г „Невидимый театр" представил спектакль во дворе *„Как хорошо мы плохо жили"* по стихам и дневникам екатеринбургского поэта Бориса Рыжего [...] – самый „настоящий" поэт того времени [...] Он покончил с собой [...] 7 мая 2001 года. Рыжему было 26 лет. [...] *„Как хорошо мы плохо жили"* – история потерянного поколения, потерянного времени 90-х, времени больших надежд, голодного и романтического через историю поэта, который остро чувствовал свое поколение" (URL 4).

Освен спектакъла и сайта, посветен на Борис Рижев (URL 20) могат да се посочат още видеоклипът *„Как хорошо мы плохо жили"* и книгата на Герман Шелков *„Хорошо и плохо было жить в СССР"* в 2 тома от 2015 г. и 2017 г. (URL 10; URL 5).

Živé naj vsi národi *Ki hrepené dočakat' dan,* *Da koder sonce hodi,* *Prepir iz svéta bo pregnan,* *Da rojak* *Prost bo vsak,* *Ne vrag, le sosed bo mejak!* (URL 19)	Es leben alle Völker, die sehnend warten auf den Tag, dass unter dieser Sonne die Welt dem alten Streit entsagt! Frei sei dann jedermann, nicht Feind, nur Nachbar mehr fortan! (Mühe, H., 2010, p. 90; Olof, K. 1995)[2]	Да крепнат всичките народи, Които чакат светъл ден – деня безбурен и свободен, от мир и радост озарен, и в тоя свят да бъде брат – не враг заклет съседа. (URL 19)

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2. Из стенограмата на фамилиарния разговор между Тодор Живков и Георги Джагаров

ТЖ: Защо, Джагаров! Събираш разни компании и не харесваш нашия химн! Защо така бе, момче? Какво му е лошото на химна**?** Писали са го най-талантливите наши поети – Елисавета Багряна, Никола Фурнаджиев, Младен Исаев! [...]

→ **ГД**: Хората не го пеят...

ТЖ: Как да не го пеят? А ти знаеш ли го?

→ **ГД:** Не...

ТЖ: Между нас казано, и аз не го знам. Пфу! Пфу! Първи секретар на ЦК, а да не знае националния химн! Но съветските другари го пеят. Веднага хващат мелодията. Може би са по-музикални от нас.

→ **ГД:** Защото не правят разлика между нашия и техния химн. [...].

ТЖ: Ха-ха-ха! Това ли било! ... Прав си, че двата химна си приличат. Приличат си бе, като две капки вода! Докъде сме стигнали в укрепването на българо-съветската дружба, а! И какво ще правим сега? Как ще излезем от положението? Имаш ли някаква идея? [...]

→ **ГД:** Да си изберем за химн една от нашите патриотични песни, например „Мила Родино"!

ТЖ: А-а! „Горда Стара планина"! Слушай сега, аз съм съгласен! Само че въпросът няма да се реши по кръчми и барове. Ще се реши в Политбюро. А там... Ще говоря с другарите. Всичко трябва да се изпипа. А дотогава никакъв шум! (URL 2)

References

Fandrych, Chr., Thurmair, M. (2011). *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*. Tübingen: Stauffenburg.

Fix, U., Yos, G., Poethe H. (2003). *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Klinkenberg, P. (2019). *Das Lied, das nicht gesungen werden durfte*. https://www.zeitzeugenbuero.de/fileadmin/zzp/pdf/Klinkenberg_Peter_Das_Lied_das_nicht_gesungen_werden_durfte_2019_neu.pdf.

Mühe, H. (2010). *Lügen als – legitimes? – Mittel der Politik*. Münster: Edition Octopus im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat.

Olof, K. (1995). *Traumreisen und Grenzermessungen. Reisende aus fünf Jahrhunderten über Slowenien*. Drava: Celovec, pp. 300-303. https://sl.wikisource.org/wiki/Trinklied.

Internet sources

[BG1]: https://www.youtube.com/watch?v=tBcbTUjEztE.

[BG2]: https://www.youtube.com/watch?v=1i7WdkJSlq0.

[G]: https://www.youtube.com/watch?v=JZD40dbxrfU.

[RUS1]: https://www.youtube.com/watch?v=k_iZi7m3_fk.

[RUS2]: https://www.youtube.com/watch?v=6C_TEAROUMM.

[RUS3]: https://www.youtube.com/watch?v=om_5eKzmBmA.

URL 1: http://istoriograph.bg/istoriq/nai-nova-istoriq/Измененията-на-българския-химн-в-пери.

URL 2: http://www.pamettanabulgarite.com/profiles/blogs/4155162:BlogPost:170623.

URL 3: http://www.pamettanabulgarite.com/profiles/blogs/4155162:BlogPost:170292.

URL 4: https://vk.com/vodvorerizhiy.

URL 5: https://www.litres.ru/german-shelkov/horosho-i-ploho-bylo-zhit-v-sssr-kniga-pervaya/chitat-onlayn/

URL 6: https://rg.ru/2009/09/02/stansiya-site-anons.html.

URL 7: https://www.youtube.com/watch?v=QO8eNB03Ce4.

URL 8: https://www.youtube.com/watch?v=tpvq3hmCKCs.

URL 9: https://www.youtube.com/watch?v=emxM3RUbsAI.

URL 10: https://www.youtube.com/watch?v=AtMX0M2wtJo.

URL 11: https://www.youtube.com/watch?v=eMkSN-B-L2E.

URL 12: https://www.youtube.com/watch?v=bCBJ-MaUTC4.

URL 13: https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Marseillaise.

URL 14: https://ru.wikipedia.org/wiki/Марсельеза.

URL 15: https://de.wikipedia.org/wiki/Marseillaise.

URL 16: https://de.wikipedia.org/wiki/Zdravljica.

URL 17: https://bg.wikipedia.org/wiki/Марсилеза.

URL 18: https://bg.wikipedia.org/wiki/Реставрация_на_Бурбоните.

URL 19: https://bg.wikipedia.org/wiki/Химн_на_Словения.

URL 20: http://borisryzhy.ru/.

URL 21: https://dnes.dir.bg/archive/-3122331.

URL 22: https://panorama.pub/25692-estoniya-otkazhetsya-ot-gimna.html

URL 23: https://politics.segodnya.ua/politics/net-sssr-simvolika-ostanetsya-v-chastnyh-kollekciyah-a-iz-tematicheskih-kafe-plakaty-uberut-616371.html.

URL 24: https://rg.ru/2013/12/13/stalin-gimn-site.html.

URL 25: https://www.ukrinform.ru/rubric-world/2720285-v-latvii-gotovatsa-zapretit-formu-sssr-i-tretego-rejha.html.

URL 26: https://aif.ru/politics/world/251189.

URL 27: https://de.wikipedia.org/wiki/Berliner_Mauer.

ИМЕННИК НА БЪЛГАРСКИТЕ ХАНОВЕ

Книжовен паметник от езическата епоха?

Станислава Цанева

NOMINALIA OF THE BULGARIAN KHANS

A manuscript from the pagan age?

Stanislava Tsaneva[1], Shumen University, Bulgaria

Анализът на толкова добре познат и дискусионен извор като Именника на българските ханове (в оригинала „князе") винаги крие рискове от нарушаване на баланса – било в посока на вече изказани тези, било към областта на откровените спекулации. За изминалите над 150 години от времето на откриване на документа той става обект на десетки проучвания, често противоречиви и полярни в оценките си, които, особено в последно време, наблягат повече на сензационността, отколкото на самокритичността (cf. Chureshki, 2012; Tihova, Zhdrakov, 2020). Малкият обем на настоящето съобщение не позволява да бъде направен пълен библиографски обзор на публикациите върху Именника. Засега най-пълното и задоволително от професионална гледна точка изследване си остава монографията на М. Москов (Moskov, 1988), която също надхвърли своята тридесета годишнина.

Историята на паметника е известна дори на начинаещите историци. Първите два преписа – Московският и Погодиновият (и двата от XVI в.) – са публикувани от руския учен А. Попов през 1866 г., а третият – т. нар. Уваров препис от края на XV в., е описан от руския архимандрит Леонид през 1894 г. и обнародван с коментар от М. Тихомиров едва през 1946 г. (Moskov, 1988, pp. 17-18). През годините Именникът е разглеждан в най-различни аспекти: обсъждано е мястото му в състава на компилацията „Елински и римски летописец"; правени са различни опити за идентификация на включените в него владетели; за уточняване на оригиналната им титулатура; за реконструкция на използвания циклов календар; за установяване на първоначалния език на творбата и особено

[1] Stanislava Tsaneva is a PhD student of Medieval Bulgarian History at *Konstantin Preslavsky* University of Shumen and is a part-time lecturer in the same discipline. She has an MA in Antiquity and the Middle Ages, and an MA in English Philology - Linguistics and Translation. Her research interests are in the field of medieval Bulgarian history and the local history of Targovishte region. Email: st.tsaneva@shu.bg

за определяне на нейната датировка. Именно това ще бъде и нашата задача, с ясното съзнание, че предложената хипотеза, също като своите предшественици, не може да бъде стабилно подплатена с информация от паралелни източници.

До момента в научната литература се поддържат две основни становища за създаването на Именника, анализирани подробно във вече нееднократно цитираната монография на М. Москов (Moskov, 1988, pp. 29, 34-50). Според първото, което остава по-популярно, той е копие на епиграфски паметник или пък кратък хронологично-генеалогичен списък, съставен след идването на Аспарух на Балканите и допълван на два или повече етапа до 70-те години на VIII в. (cf. Burmov, 1968, pp. 53-54; Bogdanov, 1976, p. 7; Bozhilov, 1983, pp. 16-17; Kaymakamova, 1990, pp. 22-23, 38-40, 62-65, 76; Kaymakamova, 1997, pp. 30-39; Gyuzelev, 2013, p. 19, 138; Petrova, 2016, p. 2). Второто е склонно да го обяви за част от голямото книжовно наследство, създадено по времето на княз (цар) Симеон и сина му цар Петър (Chureshki, 2012, p. 76; Trendafilov, 2017, pp. 137-138; Tihova, Zhdrakov, 2020, pp. 43-49). Доводите в подкрепа и на двете тези са предимно логически (Moskov, 1988, p. 50), но все пак на пръв поглед повече основания има по-късната датировка.

Колкото и примамливо да изглежда съществуването на дворцова хроника още от времето на Кубрат и Аспарух, е почти изключено до нас да е достигнал списък, допълван регулярно след смъртта на всеки владетел. Първо, стриктно следваният модел, по който са изградени тринадесетте съобщения, цялостната хронологична система и строго определеното място на трите коментарни бележки издават композиционното единство на творбата (Moskov, 1988, pp. 49-50) и второ, политическата криза, настъпила към средата на VIII в., едва ли е позволявала процъфтяване на културния живот в Плиска. Поддържането на придворни историци е лукс, при положение че на изпитание е подложено оцеляването и на държавния глава, и на самата държава. Ако трябва да си послужим с конкретни примери, изглежда невероятно управлявалият съвсем кратко и очевидно непризнат от някои болярски кръгове хан Токту (766-767) да е поръчал изсичането на такъв мащабен паметник или да е наредил името на политическия му противник Умор (766) веднага да се впише в дворцовите регистри, без да спомене самия себе си (Moskov, 1988, p. 50). Абсолютно същото важи за неговите приемници, което навежда на мисълта, че в съвременния си вид Именникът или е непълен, или е създаден с цел, която надхвърля функциите на един обикновен кратък летопис.

Привържениците на ранната датировка изтъкват сходството на творбата с многобройните прабългарски каменни надписи. Предложените паралели обаче далеч не са толкова убедителни. Факт е, че до наши дни не е открит епиграфски паметник, който да е изцяло посветен на генеалогията на българските владетели – нито от периода

преди, нито след Покръстването. Единственият текст, където се говори за родословието на хана, е Шуменският надпис на Маламир (Beshevliev, 1992, pp. 136-137), като мотивите за това подчертаване вероятно се коренят в опитите на неговите регенти да изтъкнат легитимността му и да блокират евентуални претенции за трона от страна на по-големите му братя. Не е напълно сигурно също откога датира създаването на епиграфски творби в България и дали то е оригинално явление или е повлияно от чужди култури (Beshevliev, 1992, pp. 88-93). Подведени от авторитета на В. Бешевлиев (Beshevliev, 1992, p. 97-106), много учени са склонни да отнесат началото му към управлението на Тервел (ок. 700 – 721), но наблюденията на Р. Рашев показват, че е много по-вероятно трите мадарски надписа да представляват фрагменти от един по-голям летопис, който следва да бъде датиран по името на последния споменат владетел – Омуртаг (Rashev, 2008, pp. 214-216). Липсва и практика епиграфски текстове от езическо време да бъдат включвани без изменения в старобългарски книжовни творби. Означава ли това отсъствие на приемственост между литературните традиции преди и след християнизацията на България? Отговорът, естествено, е отрицателен, но ако трябва да бъде търсена връзка между дохристиянското наследство, Именника и създаденото от преславските книжовници, то тя едва ли минава директно през каменните надписи.

Доколкото ни е известно, досега в българската медиевистика почти не е обсъждана възможността за създаване на езически писмени паметници върху материал, различен от камък или метал. Ив. Божилов и В. Гюзелев са сред малкото съвременни учени, които допускат възможността за наличие на книжовна дейност (Bozhilov, 1983, pp. 15-16) и дворцов архив, като датират създаването на последния към началото на IX в. (Bozhilov, Gyuzelev, 1999, p. 139). Косвено потвърждение на тези предположения може да бъде реконструираната от Т. Славова титла (il) tabare – „началник на владетелската канцелария" (Slavova, 2010, pp. 125-129, 280), стига етимологията ѝ да бъде доказана по неоспорим начин. Впрочем и без тази проверка е ясно, че дипломатическите мисии между България и нейните съседи не са провеждани само чрез устна комуникация. Откритият кесарски печат на Тервел вероятно е придружавал негова кореспонденция до Константинопол (Yordanov, 2016, p. 31), запазените копия на мирни договори от времето на Омуртаг са очевидни преписи от съставения във Византия първоначален текст (Beshevliev, 1992, p. 168), писмена е и комуникацията му с франкския император Лудвиг Благочестиви (814 – 840), а за богатата епистоларна дейност от времето на княз Борис е излишно дори да се говори.

При всички положения появата на добре работеща владетелска канцелария не е последица от Покръстването. В противен случай хан Крум едва ли щеше да опише в подробности мирния договор между Тервел и император Теодосий III от 716 г. Даже да приемем, че в него е имало

добавени клаузи за статута на политическите бегълци (Rashev, 2001, p. 103), толкова важен документ не би могъл нито да се цитира по памет, нито да се чете от някоя колона пред двореца. Последното изглежда съвсем невъзможно на фона на разрушителната кампания срещу Плиска от лятото на 811 г. С оглед на събитията от следващите две години може да се допусне, че част или цялата ценна документация от владетелския архив е била изнесена навреме от столицата, но ако съдържанието на по-стария мирен договор е било преписано върху камък, то едва ли е надживяло оттеглянето на ромейската армия от опожарения град.

По-важният въпрос обаче е не дали е съществувала документация от езическо време (поне за IX в. това е факт), а дали тя се е изчерпвала само с външнополитически задачи. Наблюденията върху писмените паметници от времето на най-древните цивилизации показват, че обикновено най-рано се фиксират не историческите и дипломатическите, а стопанските документи. За България такива не са регистрирани, вероятно защото не е било нужно подобни записи с краткосрочно значение да се съхраняват върху траен материал. В известна степен наличието им може да се потвърди от запазените инвентарни списъци на въоръжение (Beshevliev, 1992, p. 193-205), които могат да се разглеждат и във военен, и в икономически аспект, доколкото отразяват нуждите от специализирана производствена дейност.

По-сложно стоят нещата с откриването на исторически текстове. Наличието на летописни надписи и на философски разсъждения за връзката с миналото и смисъла на човешкия живот, отразени най-ярко в Търновския надпис на хан Омуртаг, показват, че българският елит през IX в. вече е развил вкус към подобни жанрове. Оцеляло е обаче (при това във фрагментарно състояние) само епиграфското наследство. Индиректно воденето на дворцови хроники през дохристиянския период може да се докаже от късни паметници, като най-отчетливо следите им се долавят в Житието на 15-те тивериуполски мъченици от архиепископ Теофилакт Охридски. Разказът за съдбата на пленника Кинамон и синовете на Омуртаг (GIBI, IX, Part II, 1994, pp. 63-67) едва ли е запазен в подробности само чрез устни предания. Въпреки всички усилия на изследователите, досега не са открити никакви останки от епосите на българи и славяни (Kaymakamova, 1990, p. 33, note 2), което говори, че те не са играли водеща роля за висшите кръгове на езическото общество. Такива сказания липсват не само в по-късната старобългарска литература, но и в каменните надписи, които без изключение отразяват дейността на тогавашните владетели и непосредствените им предшественици, а не на митичните прародители. В тази връзка е трудно да се прецени колко дълго паметта за даден хан и неговото семейство е оцелявала в народното творчество и дали то би могло да служи като източник за възстановяване на събития, изличени от официалните летописи. Проблемът за взаимодействието

на високата и низовата литература в българското средновековно общество е твърде сложен и не може да бъде решен еднозначно, но в конкретния случай е по-вероятно Теофилакт да е използвал незапазено старобългарско житие, което от своя страна се е базирало на тогава налични дворцови документи[2]. Отсъствието на българския оригинал не позволява да се прецени дали негативните коментари за Омуртаг и Маламир са присъствали в неизменен вид още от самото начало, или са били допълнително подсилени от охридския архиепископ, но може да се направи обосновано предположение, че езическите хроники са били достъпни за книжовниците най-малко до датата на съставяне на първичния агиографски текст (изглежда в първите десетилетия на X в.).

Незначителните откъслеци, запазени в посоченото житие и в част от каменните надписи, не позволяват да се направят сигурни изводи за характера и жанровите особености на тези исторически творби. Все пак, като се има предвид увеличаването на византийското влияние през IX в. – по линия на съзнателното заимстване и на политическата емиграция, би могло да се приеме, че те са копирали съвременните им гръцки образци[3]. Още преди тридесет години М. Каймакамова отчете, че Именникът притежава всички характеристики на кратка владетелска хроника, но съставена от български политически позиции (Kaymakamova, 1990, p. 22-23, 59-65). Авторката обаче, както видяхме по-горе, се придържа към идеята за една твърде ранна, неприемлива за нас датировка. Очевидно е, че до края на VIII в. и дори през по-голямата част на управлението на Крум обстановката в България не позволява реализирането на мащабна литературна продукция. Това личи съвсем ясно от датите на най-ранните каменни надписи. Всички те произлизат от периода след успешния обрат на войната от 811 – 813 г. (Beshevliev, 1992, pp. 33-35, 116-131, 153-163, 186-193). Както вече стана дума, за целия период на съществуване на българската средновековна археология не е засвидетелстван нито един епиграфски текст, който да може да се датира сигурно преди второто десетилетие на IX в. Тюркските и сасанидските паметници, за които говори В. Бешевлиев (Beshevliev, 1992, pp. 90-93), са най-вероятните предшественици и еталони за българските езически надписи, но не е задължително тази традиция да е донесена още от първите заселници през VII в. Оскъдицата на исторически извори не позволява да бъдат осветлени в цялост отношенията между Българското ханство, Хазарския хаганат и другите по-незначителни субекти през VIII в., но отдавна е изяснено, че най-близки паралели между културата на дунавските българи и т.нар. салтово-маяцка култура се наблюдават точно през IX в. Изглежда хазарите не са възпрепятствали във висока степен миграцията на население и културните взаимодействия между българите на Балканите и обитателите на Крим, Кавказ и

[2] Срв. ситуацията с Пространното житие на Климент Охридски от същия автор (Milev, 1966, pp. 33-71).

[3] На обратното мнение е М. Каймакамова (Kaymakamova, 1990, pp. 40-41).

източноевропейските степи (Dimitrov, 1987, pp. 12, 17-18, 130-181, 268-275), но поради отсъствието на писмени сведения ние не сме в състояние да извлечем никакви подробности за броя и обществения статус на тези нови преселници. Интересен, но също недоказуем, е проблемът дали възпоменателният надпис на копана Корсис (№ 59 по последното издание на В. Бешевлиев) отразява някакво обостряне на отношенията с Хазарския хаганат, предшествало или предизвикано от тези миграции, или там се визират други събития (Beshevliev, 1992, pp. 227-229, Pavlov, 2003, p. 129).

С неяснота е обгърнато и началото на управлението на Крум. Поради податките на един късен унгарски автор от X в. и натиска на хана върху дестабилизирания Аварски хаганат някои автори са склонни да му припишат панонски произход (Andreev, 1992, p. 29), но въпросът е дискусионен (Bozhilov, Gyuzelev, 1999, p. 126; Rashev 2001, p. 94). Не са уточнени нито годината, в която той заема престола, нито взаимоотношенията с предшественика му Кардам. Част от учените са склонни да мислят, че става въпрос за поредния държавен преврат, осъществен още през 796 г. (Bozhilov, Gyuzelev, 1999, p. 123), други приемат, че в случая има мирно наследяване, и предполагат роднинска връзка между двамата владетели (Rashev, 2001, 94). Засега и двете хипотези остават недоказуеми. Името Кардам е иранско, но това не е прецедент в българската ономастика и не може да бъде доказателство за преселнически произход. Радикалните обществени промени, настъпили към края на управлението на Крум и продължени от преките му приемници обаче говорят, че да се мисли за корени на новата династия на изток, вместо на запад, вероятно е добра перспектива. Това е най-логичното обяснение на масовия пренос на салтовски елементи в културата на Дунавското ханство и на внезапната поява на епиграфски паметници, съставени изцяло по инициатива на държавната власт. В симбиоза с нарасналото влияние на Византия тези традиции биха могли да допринесат за специфичното развитие на владетелската институция в България.

Тъй като не разполагаме с извори, които да касаят българския вътрешнополитически живот на границата между VIII и IX в., е невъзможно да се прецени откога датират опитите на хановете да копират инсигниите и части от дворцовия церемониал на своите християнски съседи – дали това е дългосрочна тенденция, поддържана още от времето на хан Тервел, или решение на новата управляваща династия, както и каква е ролята на най-високопоставените политически емигранти върху развитието на процеса. Не е съхранена никаква информация за възпитанието на престолонаследника, за количеството на хората, владеещи говоримо или писмено гръцки език, и за нивото на грамотност сред висшите кръгове на обществото. Не разполагаме също със сведения за титлата, социалния статус и образоваността на Константин Пацик и други приближени до двореца ромеи, които биха могли да засилят интереса на българския хан

към литературата и културния живот в по-широк аспект и евентуално да го запознаят с достиженията на образовани владетели от по-ранни епохи. Единственото, което можем да отбележим, е, че от времето на Омуртаг българският държавно-политически модел вече функционира в завършен вид.

Под влиянието на устойчиви клишета съвременните българи свързват хан Омуртаг преди всичко с мащабната му строителна дейност. Твърде рядко и то едва през последните години в част от учебната литература и в интернет пространството започна да се появява обобщението, че той е държавник, който има огромни заслуги за издигането на международния престиж на България не само на Балканите, а и в Централна и Западна Европа; за запазването на териториалната цялост на Ханството в обстановка на племенен сепаратизъм от страна на славянските князе; за провеждането на успешна административна реформа, която води до окончателната интеграция на различните етнически групи в рамките на средновековната българска народност (Bozhilov, Gyuzelev, 1999, pp. 150–156; Rashev, 2001, pp. 112–114). Пак по време на неговото управление, благодарение на широката употреба на каменни надписи, можем да проследим в почти пълен вид очертанията на българската йерархична система, просъществувала до (а за някои съсловия дори и след) края на Първото българско царство[4]. Без съмнение повечето от тези длъжности и почетни достойнства са съществували и на по-ранен етап, но е интересно да се направят допълнителни анализи дали имаме усложняване на титулатурата и дали функциите им са се променили в сравнение с началото на IX в. За съжаление, отново липсата на извори спъва провеждането на подобно изследване.

Любопитен е също въпросът кои са били адресатите на възпоменателните надписи, защото, ако другите категории епиграфски паметници могат да бъдат предназначени предимно за чужди поданици, то тук случаят едва ли е такъв. Много по-логично би било те да са насочени към българската аудитория, за която подобни текстове биха имали известен възпитателен ефект. Това обаче предполага наличието на един малък, но все пак влиятелен слой от образовани хора в България, които да разберат тези своеобразни епитафии и да откликнат по подходящ начин на посланията им. Сведения за такива лица засега липсват. В общи линии обаче цялата дейност на хан Омуртаг – политическа, административна, културна (тук бихме могли да включим наченките на урбанизация и разцвета на епиграфиката) и т.н., издава нещо повече от амбициите на авторитарна личност. Подобно поведение е типично за един просветен владетел с много ясна визия за развитието на обществото във всичките му аспекти. Вероятно такова определение ще предизвика доста спорове, най-вече по силата на инерцията, но точно в края на VIII и началото на IX

[4] Вж. подробен обзор в Slavova, 2010.

в. се застъпват управленията на няколко държавници от този тип – било обикновени меценати като Карл Велики, било истински интелектуалци като Харун ар-Рашид и византийския император Теофил. Всички те на някакъв етап от живота си са съвременници на хан Омуртаг и биха могли да му бъдат примери в борбата за издигане на България като водеща политическа сила в Европа. А тази борба очевидно не е била водена само на военния и дипломатическия фронт. Логично е част от нея да е включвала и развитието на повече или по-малко интензивна книжовна дейност, която вероятно доста е улеснила въвеждането и разцвета на славянската писменост към края на IX в.

Какво би могло да бъде мястото на Именника в подобна среда и какви функции е изпълнявал? М. Каймакамова съвсем основателно подчертава, че той има светски характер и служи за възвеличаване на ханската институция, а не на божества от прабългарския пантеон (Kaymakamova, 1990, pp. 63-65). В жанрово и стилистично отношение паметникът не се отличава съществено от многобройните хронологично-генеалогични списъци, включени в състава на средновековните хронографи (Kaymakamova, 1990, p. 61). Уникален го правят най-вече специфичното летоброене и употребата на езически лични и родови имена. Останалите компоненти са общи с християнските творби и може да бъде поставен въпросът дали от самото начало Именникът не е замислен като историческа мистификация, която да предложи българска алтернатива на християнската история. Подобни предположения, макар и в по-умерен вид, са изказани отдавна, но авторите винаги са склонни да приемат, че имената на първите изброени владетели се базират на реални легенди и сказания, запазили спомена за участието в хунския племенен съюз от първата половина на V в. и дори за началото на българския етногенезис през II в. н.е. (Bozhilov, 1983, p. 17; Moskov, 1988, pp. 153-175; Kaymakamova, 1990, pp. 61-65). Оспорването на тази възможност поставя проблеми, далеч по-сериозни от това дали Авитохол е идентичен, или не с Атила. Защото ако приемем, че творбата е създадена от самото начало като езически еквивалент на широко използваните библейски генеалогии, бихме могли да си зададем въпроса дали първите двама владетели не са персонажи, заети от християнската литература и въведени в историческа употреба от образования съставител на текста, и дали стройното родословие на династията Дуло всъщност не е сглобено много по-късно по чисто политически причини. Несъмнено Аспарух е син на Кубрат и е почти сигурно, че Тервел е негов внук, но дали останалите владетели до Севар наистина са негови преки потомци? На какво се дължат хронологическите разминавания в Именника, които М. Москов решава по един доста неприемлив начин (Moskov, 1988, pp. 240-283), и можем ли да гарантираме, че Сабин (763 – 765) е единственият пропуснат хан в Именника (Moskov, 1988, pp. 318-327)?

Тези въпроси вероятно ще останат без отговор, след като дори не сме сигурни дали разполагаме с пълен текст, или с фрагмент от по-голямо съчинение, съдържащо имената на владетелите до датата на съставянето му (Moskov, 1988, pp. 48-49). Едната възможност е да приемем идеята на А. Тихова и З. Ждраков, че Именникът умишлено започва с 300-годишния период на Авитохол и приключва с управлението на най-кратковечния хан Умор, разбира се, с уговорката, че разчетените от тях бустрофедони са, меко казано, съмнителни (Tihova, Zhdrakov, 2020, p. 48). Ако обаче се спрем на другата алтернатива – за частично запазване на творбата в славянските преписи, проблемът за нейния поръчител става още по-сложен. Всеизвестно е, че съхранените до днес каменни надписи съдържат имената и родовете на починалите аристократи, но родовата принадлежност на хана никога не се споменава. Каква може да е причината за това, след като Именникът изброява родовете на включените в него персонажи? Изкушаващо е да си помислим, че е възможно Крум и неговите преки наследници да са направили опит за връзка с династията Дуло и да са представяли управлението си като реставрация на стария, законен ред. Не е изключено също, ако Ирник все пак е идентичен с Ернах, да е потърсено идеологическо обвързване с наследството на хунската номадска империя, което да обоснове българската експанзия срещу Аварския хаганат (Pavlov, 2008, pp. 44-48). В такъв случай бихме могли да приемем, че става въпрос за пропаганден документ, насочен към току-що присъединените поданици на Дунавска България, а в по-далечен план към вече граничната Франкска държава. Тази хипотеза обаче отново поставя въпроса за източниците, начините на разпространение и влиянието на подобен текст върху небългарски реципиенти.

Още по-фрапираща възможност би била поръчителят на Именника просто да е приписал собствената си родова принадлежност на основателите на Българското ханство, за да заздрави позициите си начело на държавата. Това би бил изключително силен и полезен ход на фона на нескончаемите преврати от предходните десетилетия. Тогава в липсващата част на Именника би могла да се очаква коментарна бележка, че съответният хан (княз) е възродил рода Дуло и списъкът би добил завършен вид. За съжаление, хроничната болест на българската медиевистика – отсъствието на източници, които могат да потвърдят тази хипотеза, ще я оставят в областта на поредните недоказани предположения.

Засега може да се каже само, че времето и стремежите на хан Омуртаг за изравняване на България с нейните най-мощни конкуренти – Византия и Франкската империя, отговарят на условията за създаване на творба с подобно съдържание. Дали обаче тя е била запазена в цялостен вид, или в славянския превод са отстранени имената на онези владетели, прочути с антихристиянската си политика (да си спомним оценките в

Житието на 15-те тивериуполски мъченици), може само да се гадае. Във всеки случай, ако това мнение намери пълна или частична подкрепа, това би довело до още по-критичен подход към информацията в текста и би ни тласнало към песимистични обобщения в стила на Стивън Рънсиман (Runciman, 1993, p. 13). Защото тогава на съмнение ще бъдат подложени не само хронологията, а и редът на владетелите и дори родствените връзки помежду им, които може да са били умишлено прекроени по заповед на възложителя. Описаната възможност е едно нетипично решение на проблема с хронологията и мотивите за съставянето на Именника, но докато се опира предимно на логически доводи, тя ще бъде просто покана към изследователите да се включат в дебат, който няма да достигне своя финал в обозримо бъдеще.

References

Andreev, Y. *Bulgarskite hanove i tsare VII – XIV v. Istoriko-hronologichen spravochnik*. Sofia: D-r Petar Beron. [Андреев, Й. *Българските ханове и царе VII – XIV в. Историко-хронологичен справочник*. София: Д-р Петър Берон, 1992.]

Beshevliev, V. (1992). *Parvobulgarski nadpisi*. Sofia: BAN. [Бешевлиев, В. *Първобългарски надписи*. София: БАН, 1992.]

Bogdanov, I. (1976). *Prabulgari*. Sofia: Narodna prosveta. [Богданов, И. *Прабългари*. София: Народна просвета, 1976.]

Bozhilov, I. (1983). Bulgarskata srednovekovna istoriopis. In: I. Bozhilov (Ed.) *Stara bulgarska literatura*. T. 3. Istoricheski sachinenia. Sofia: Bulgarski pisatel. [Божилов, И. Българската средновековна историопис. В: И. Божилов (ред.) *Стара българска литература*. Т. 3. Исторически съчинения. София: Български писател, 1983, 5-38.]

Bozhilov, I., Gyuzelev, V. (1999). *Istoria na Srednovekovna Bulgaria (VII–XIV v.)*. T. I. Sofia: Anubis. [Божилов, И., Гюзелев, В. *История на Средновековна България (VII–XIV в.)*. Т. I. София: Анубис, 1999.]

Burmov, A. (1968). Vaprosi iz istoriyata na prabulgarite. In: *Izbrani proizvedenia*. T. I. Sofia: BAN, 50-76. [Бурмов, А. *Въпроси из историята на прабългарите*. В: Избрани произведения. Т. I. София: БАН, 1968, 50-76.]

Chureshki, S. (2012). *Imennik na bulgarskite knyaze (hanove)*. Sofia: Ciela. [Чурешки, Ст. *Именник на българските князе (ханове)*. София: Сиела, 2012.]

Dimitrov, D. (1987). *Prabulgarite po Severnoto i Zapadnoto Chernomorie. (Kam vaprosa za tyahnoto prisastvie i istoria v dneshnite ruski zemi i rolyata im pri obrazuvaneto na bulgarskata darzhava*. Varna: Georgi Bakalov. [Димитров, Д. *Прабългарите по Северното и Западното Черноморие. (Към въпроса за тяхното присъствие и история в днешните руски земи и ролята им при образуването на българската държава)*. Варна: Георги Бакалов, 1987.]

GIBI, IX, Part II (1994). *Gratski izvori za bulgarskata istoria*, IX, Part II. Sofia: BAN [*Гръцки извори за българската история*. Т. IX, част II. София: БАН, 1994.]

Gyuzelev, V. (2013). Apologia na Srednovekovieto. In: *Sachinenia v 5 toma*. T.1. Sofia: Zahariy Stoyanov. [Гюзелев, В. Апология на Средновековието. В: *Съчинения в 5 тома*. Т. 1. София: Захарий Стоянов, 2013, 17-224.]

Yordanov, I. (2016). Korpus na srednovekovnite bulgarski pechati. In: P. Georgiev (Ed.). *Pliska-Preslav*. T. 12. Sofia: BAN. [Йорданов, И. Корпус на средновековните български печати. В: П. Георгиев (ред.). *Плиска-Преслав*. Т. 12. София: БАН, 2016.]

Kaymakamova, M. (1990). *Bulgarska srednovekovna istoriopis*. Sofia: Nauka i izkustvo. [Каймакамова, М. *Българска средновековна историопис*. София: Наука и изкуство, 1990.]

Kaymakamova, M. (1997). Imennik na bulgarskite hanove – nachalo na bulgarskoto letopisno tvorchestvo. *Rodina*, 1997, I-II, 7-44. [Каймакамова, М. Именник на българските ханове – начало на българското летописно творчество. *Родина*, 1997, I-II, 7-44.]

Milev, A. (1966) *Gratskite zhitia na Kliment Ohridski*. Sofia: BAN. [*Гръцките жития на Климент Охридски*. София: БАН, 1966.]

Moskov, M. (1988). *Imennik na bulgarskite hanove. (Novo talkuvane)*. Sofia: D-r Petar Beron. [Москов, М. *Именник на българските ханове. (Ново тълкуване)*. София: Д-р Петър Берон, 1988.]

Pavlov, P. (2003) Bulgaro-hazarski vzaimootnoshenia i paraleli. In: *Bulgari i hazari prez rannoto Srednovekovie*. Sofia: Tangra TanNakRa. [Павлов, П. Българо-хазарски взаимоотношения и паралели. В: *Българи и хазари през ранното Средновековие*. София: Тангра ТанНакРа, 2003, 114-141.]

Pavlov, P. (2008) Bulgarite i politicheskoto nasledstvo na Avarskia kaganat. In: *Bulgarskoto srednovekovie. Poznato i nepoznato. Stranitsi ot politicheskata i kulturnata istoria na Bulgaria, VII–XV vek*. Veliko Tarnovo: Abagar. [Павлов, П. Българите и политическото наследство на Аварския каганат. В: *Българското средновековие. Познато и непознато. Страници от политическата и културната история на България, VII–XV век*. Велико Търново: Абагар, 2008, 41-50.]

Petrova, D. (2016). *Istoria i istorichesko mislene. (Istoricheskite sachinenia v bulgarskata knizhnina, XVI-XVIII v.)*. Avtoreferat na disertatsionen trud. Sofia: BAN. [Петрова, Д. *История и историческо мислене. (Историческите съчинения в българската книжнина, XVI-XVIII в.)*. Автореферат на дисертационен труд. София: БАН, 2016.]

Rashev, R. (2001). *Prabulgarite i Bulgarskoto hanstvo na Dunav*. София: Abagar. [Рашев, Р. *Прабългарите и Българското ханство на Дунав*. София: Абагар, 2001.]

Rashev, R. (2008). *Bulgarskata ezicheska kultura VII–IX vek*. Sofia: Klasika i stil. [Рашев, Р. *Българската езическа култура VII–IX век*. София: ИК „Класика и стил" ООД, 2008.]

Runciman, S. (1993). *Istoria na Parvoto bulgarsko tsarstvo* (transl. by M. Pipeva). Sofia: Ivan Vazov/Siluet OOD. [Рънсиман, С. *История на Първото българско царство* (прев. М. Пипева). София: Иван Вазов/Силует ООД, 1993.]

Slavova, T. (2010). *Vladetel i administratsia v rannosrednovekovna Bulgaria. Filologicheski aspekti*. Sofia: PAM Publishing Company. [Славова, Т. *Владетел и администрация в*

ранносредновековна България. Филологически аспекти. София: ПАМ Публишинг Кампани ООД, 2010.]

Tihova, A., Zhdrakov, Z. (2020). Za avtorstvoto na "Imennika na bulgarskite hanove" spored Moskovskia prepis. In: V. Gyuzelev, D. Damyanov, I. Yordanov (Eds.). *Bulgaria i bulgarite: bit, dushevnost, natsionalna identichnost*. 6th National Conference *Patuvane kam Bulgaria* – Shumen, 24–26.04.2018. Shumen: Konstantin Preslavsky University Press, 39-50. [Тихова, А. З. Ждраков. За авторството на „Именника на българските ханове" според Московския препис. В: В. Гюзелев, Д. Дамянов, И. Йорданов (ред.). *България и българите: бит, душевност и национална идентичност*. Шеста национална конференция *Пътуване към България* – Шумен, 24–26.04.2018 г. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски", 2020, 39-50.]

Trendafilov, H. (2017). *Tsar i vek. Vremeto na Simeona. Chetiri instalatsii*. Shumen: Konstantin Preslavsky University Press/Faber. [Трендафилов, Х. *Цар и век. Времето на Симеона. Четири инсталации*. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски"/ Фабер, 2017.]

ПЪРВИТЕ БЪЛГАРКИ ПЪТЕШЕСТВЕНИЧКИ

Катя Зографова

THE FIRST BULGARIAN WOMEN TRAVELLERS

Katya Zografova[1], National Literary Museum, Sofia, Bulgaria

Може би звучи парадоксално, но тяхна мисия се оказва прославата на България. Първите ни пътешественички са модерни жени, отворени към света и жадни за чудесата му, но си остават неразколебани родолюбки. Знакови в този смисъл са думите на Анна Ламбрева: „Видях света и се връщам в България с още повече любов…“

Но нека най-напред разгърнем стародавните свидетелства на европейски пътешественици, които ни дават представа **как светът вижда българката**. Тази „обратна“ оптика е важна за нас като съпоставителен план. Първи и най-симптоматични са френските пътешественици като Пуле и Кикле, които през далечния XVII век (1658 г.) са удивени от факта, че „красивите девойки“ не отстъпват по прелест и изящество на сънародничките им. Кикле ги сравнява с дивите ягоди от нашите гори… Век по-късно (1744 г.) сънародникът им Гис твърди, че „срещнал“ по нашите земи митичната Навзикая, дъщерята на Алкиной, всъщност млада българска селянка… (Grozdanova, Georgieva, 1973). Митопоетичният патос на европейците не секва дори пред картини на изнурителен труд като розоберачеството в ранните пролетни утрини, видяно като патриархална идилия. В дневника на Е. Божур от 1789 г. откриваме възторжени редове за „свежестта“ и „спретнатата снага“ на младите розоберачки, назовани от него „най-красивите и мили селянки на Турция“. Най-авторитетна в този контекст е оценката на великия френски романтик Ламартин (1832 – 1837), който непредизвестено, но категорично открива прелестта на българката (cf. Zografova, 2015). Тя се допълва от нейната самобитна, украсена с цветни шевици носия, гарнирана с благородни накити – като своеобразна „памет“ в робските времена за богатството на някогашното свободно царство на българите…

Друго качество на българката е нейната чутовна работоспособност – както в дома, така и на полето. Нещо немислимо за затворените в харема мюсюлманки. Англичанинът Уолш е поразен през 1827 г. от сръчността,

---

[1] Katya Zografova works at the National Literary Museum, Sofia, Bulgaria. She is a literary historian and critic, author of 16 books. Her research focuses on 1920s - 1940s; the topics that concern her are the dialogue of Bulgarian and European literature; the achievements of the “multifaceted Bulgarian woman” in culture, public and social life; the resurrection of forgotten and politically repressed authors. She has been awarded national prizes for literary criticism and the award of the Council of the European Scientific and Cultural Community. Email: katia.zografova@gmail.com

приветливостта на българката, като (в най-положителен смисъл) я сравнява с машина: „Тази проста машина снабдяваше цялата фамилия с облекло.“[2] Не на последно място е нейното гостолюбие, умението да посреща радушно, щедро и … любознателно всеки пътник от европейския християнски свят. А на изпроводяк да го благославя за добър път!

Три столетия след първите прекрасни описания на българката от пътешествениците, в началото на XX век идва ред и на нейното тръгване към света. Както и при хаджийките обаче, първоначално жените придружават съпрузите си в далечни дестинации. Фактологически първата българка, направила околосветско пътешествие, е **Тодорка Казакова** от гр. Шумен. През 1906 г. тя и мъжът ѝ обикалят земното кълбо.

Истинското летоброене на женското покоряване по света обаче започва с **Анка (Анна) Ламбрев**а. Тя поразява с онова духовно качество, за което използваме английския израз selfmade – „самосъздаване“. Какво знаем за нея? Родена е през 1895 г. в град Карлово, в бедно многочленно семейство от рода Пиперкови. Домът ѝ е бил до този на Евлоги Георгиев. Близките ѝ нямат средства за издръжка, но Анка е решена на всичко, за да завърши Пловдивската гимназия. Живее на пансион и работи като… слугиня. Мечтае да е лекарка и записва медицина в София (1918 – 1920). Продължава да се самоиздържа, работейки като застрахователен агент. Уви, по време на следването родителите ѝ умират, тя е принудена да прекъсне и се връща в родния град, където става учителка.

След тежкия удар на съдбата получава и щастлив шанс от нея – през 1922 г. печели стипендия за Константинопол колеж („девическото“ съответствие на „Робърт колеж“). Следва нов малшанс, сякаш за да кали волята ѝ на начинателка – през 1925 г. колежът е закрит от Кемал Ататюрк. Анка все пак упява да се изучи за медицинска сестра, при това отлична. Започва работа в цариградска болница, където я спохожда съдбовният Случай. Благодарение на квалификацията и решителността си спасява богат английски пациент от тежка двойна пневмония. Г-н Тейкон не забравя, че ѝ дължи живота си, и след 5 г. я издирва, за да я покани в Нова Зеландия, където да се грижи за болната му дъщеря. Така професионалните способности на Анна не само ѝ осигуряват неочаквано приключение, но и разпалват пътешественическата ѝ страст! Междувременно любознателната, максимално отворена към света жена, овладява 7 езика (в края на живота ѝ те вече са 9), както и атрактивното (но и полезно за всеки пътешественик) умение да язди, да кара мотоциклет… В първото си впечатляващо пътуване, което започва през 1927 г.[3] и трае 3

[2] Цит. съч., с. 61.

[3] Знаково съвпадение е, че през същата година излиза „Вечната и святата“ - първата книга на Багряна. Стихосбирката завършва с цикъла „Бретан“… Интересен паралелизъм има и между следващите пътувания на Анна Ламбрева и книгите на великата литературна пътешественица от 30-те години на XX век – „Звезда на моряка“, „Сърце човешко“.

месеца, тя минава през Египет, Индия, Цейлон и Австралия. Попътно се влюбва в Раймънд, с когото прекарват опияняващ месец в Таити. Едно лирично „отклонение“, ако използваме заглавието на известния филм с Невена Коканова…

В Нова Зеландия Анна се движи в университетски и колежански среди, в женски дружества, които запленява с популярните на времето сказки за България. Освен това пише статии и открива безплатен курс по… българска бродерия. Изпраща текста си „Непознатата България“ на тогавашното ни Външно министерство, там го превеждат на френски и го разпращат като пропаганден лист в българските легации по света! Той не е запазен, но съществуват косвени свидетелства за дар-словото ѝ - панегирик за България, описана „с нейната слава и велико минало, златната епоха на цар Симеон, тъмното робство, борбата за освобождение, възхода и пр. Не пропуска нищо, „в което диша благородството на българина“. Това са думи на проф. Томпсън, който е оценил ролята ѝ на културен дипломат на България, качествата ѝ на действена идеалистка и изключителна патриотка. Именно заради тях определя Анна Ламбрева като „любимка на цялата страна“. Това звучи парадоксално, защото в родината си тя е напълно неизвестна…

Младата жена притежава кураж на балканджийка, благодарение на което преживява най-дръзката си авантюрата – живее няколко месеца сред маорите, племето тюканрънги. Известни като „човекоядци“. Сприятелява се в вожда им, впечатлена е от древната им култура, табута, поетично въображение, семейни задруги, забележителни дърворезби, облекло, татуировки по лицата, танци, умение да се възползват в домакинството от изобилието гейзери околовръст, дървесата и цветята им. Любува се на „модернизма“ на изкуството им да рисуват очите и ръцете на любимите върху телата си… Всичко описва по-късно в: „Чудният живот при диваците“, 1931 г., със забележително перо. Ето как започва пътеписът ѝ за Нова Зеландия: „…природата не е била никъде другаде в света тъй щедра, както в този малък скъпоценен камък, хвърлен далеч в Тихия океан…“

Но… „любимката“ на Нова Зеландия изпитва носталгична мъка към родината си, затова след две години, през 1929 г. благородният мистър Тейкон поема и билета ѝ за връщане – през другата половина на глобуса: островите Тасмания, Таити, Фиджи, Самоа. Анка пътува с кораб през Тихия океан до Лос Анжелис и Ванкувър, оттам към Торонто и Ниагара! От Канада стига до източното крабрежие на САЩ и отпътува от Нюфаундленд за Великобритания. Първото облитане на Ламанша става оттам – на път за Франция. От Германия пътува с кораб по Дунава. И през 1930 г. чудесната пътешественичка пристига във Видин. Без фанфари, без медийни суматохи, но с пълно съзнание за извършения женски подвиг! Анка не „усяда“ в родината си, защото „гладът по петте континета“ (по знаменития стих на заклетата скитница – Багряна) е проникнал в кръвта

ѝ. Свидетелство, че тя вече и професионална пътешественица, е фактът, че пътуванията ѝ са съчетатани с любимите сказки за „страната на розите“, на които е показвала „светливи карти“ – като в протопрезентация, с които е дофинансирала маршрутите си… Един от тях е Иран, където гостува по покана на Лада Фогел (Лада Векилска от Ловеч, нейна приятелка). Тук се запознава с принцове, шейхове и други видни личности. Работи като директорка на училище и на детска благотворителна болница, води вечерни курсове по английски. През 1937 г. отново се завръща в България, на следващата година заминава за Италия, като не пропуска на връщане да види Венеция, Загреб, Любляна, Сараево и Белград.

Времената стават все по-тревожни, но това не спира пътешественичката. През 1941 г. тя заминава за Багдад. Втората световна война я сварва в Ирак. Българката се движи сред английкия елит, а през 1941 г. се омъжва за Наджа Паша ел Суеди, министър на финансите. Бракът им трае само шест месеца. Тъй като не се отказва от българското си гражданство (за това изрично настоява самият външен министър на Ирак), Анка… е затворена в Ливанския лагер „Мио-Мие“, недалеч от Бейрут. Паметни са думите ѝ: „Аз съм българка и не съдя родината си!“. В концлагера не пада духом, а пише впечатляващо количество стихотворения (поемата „Зад бодливата тел“ на френски), устройва болница. Съпругът ѝ, заточен в Родезия, Южна Африка, междувременно умира. И отново следва главоломен обрат на съдбата – в затворническата болница българката среща ранен благородник, който ще стане бъдещият ѝ съпруг. Това е Райян Ахмад дин Абести, притежател на завидно богатство, земи и 12 села, три от които ѝ подарява като сватбен подарък! Тя, разбира се, веднага се захваща с благоустрояването им: изгражда напоителни канали, стабилни къщи, училище, болница, културен клуб… Подходящ е бил подаръкът за жена с воля за реформи, за модернизиране на обществото и на старите нрави!

Животът ѝ отново започва да прилича на авантюрен кинофилм. След войната двамата със съпруга ѝ пътешестват заедно! През 1957 г. отново посещава България и е възхитена от красотата ѝ. Затова като истинска родолюбка, след огромните си пионерски пробези по географската карта, след неутолимите си странствания, в края на дните си Анка се завръща в родния си град през 1970 г. Остават ѝ още 6 години живот. Отива си на достопочтенните 81 години, като преди това успява да дари ценните реликви от своя пребогат живот на общинския архив в Пловдив и на историческия музей в обичното Карлово. Днес в него се пазят около 1000 снимки, интересни документи, една женска българска носия… В музейните фондове са съхранени и „Peeps of Bulgaria“, 1934, както и непубликуваният ѝ автобиографичен ръкопис от 500 страници –„Анна“. Музейните ми колеги не останаха в дълг към паметта на Анна Ламбрева. Не само изследователите, но и широката публика бе заинтригувана от

преизданието на пътеписа ѝ от 1939 г. „Царицата на южните морета. Из моята околосветска обиколка.“[4] През 2016 г. видя свят и не по-малко ценната ѝ книга „Карлово и карловци след Освобождението“. Авторката е удивителна с интереса си не само към голямата история и великите имена, но и към ежедневия градски живот: розопроизводството и другите занаяти, площадите, чаршиите, хановете и кафенетата, болниците, чешмите, фурните, видните къщи в стар стил, църквите, джамиите и хамамите, училищата и музеите, карловките и женското дружество „Възпитание“ на Анастасия Райнова (жената на Райно Попович)... Красноречива е страничката „Носталгия по Карлово“, в която изтъква, че сърцето на карловеца „не тупка и не копнее пред Ниагара тъй, както когато се изкачи на най-високата скала и поглъща с цялата си душа картината на нашия водопад Сучурум...“ (Lambreva, 2016, p. 203). Затова не се учудваме на финалния ѝ избор – Пътешественичката се завръща, за да умре в родината, да бъде погребана до родителите си.

Анна Ламбрева е първата българка, **обиколила света**, и първата, **прелетяла със самолет над Ламанша през 1928 г.**, но и – жената, която опозна Земята, за да препотвърди несравнимата хубост на България... Запомни това име, читателю! И почитай го.

В пътешественическата „епопея на забравените“ трябва да поменем и **Люба Кутинчева** (1910 – 1998). Родена е на 15.05.1910 г. във В. Търново, родителите ѝ са интелектуалци, като по майчина линия се родее с капитан Райко Николов. Живее със семейството си в Силистра. Тъй като след 1913 г. Добруджа е под румънска власт, учи във френски колеж в Букурещ. Завръща се в родината си, където заедно с баща си Илия Кутинчев членува в революционната организация „Свободна Добруджа“ и се бори против румънската асимилация. Семейството е принудено да бяга в Царство България. Следва пътуване на младата девойка до Турция, където живее при чичо си и по време на младотурската република изнася сказки за България, без да пропуска темата за Добуджа под румънска власт.

Едва 19-годишна започва пътуванията си, които продължават цяло десетилетие (1929 – 1938). Подобно на Анна Ламбрева ги съпровожда с майсторски сказки, с чара на устното слово. Люба следва мащабните траектории на Анка, макар че маршрутите ѝ са други. Двете са сродни по дух и характер, но и много различни. Анка произхожда от социалните низини и въпреки огромното си желание и положени „мъжки“ усилия, не успява да стане дипломирана медичка, Люба е от „сой“, учи в Букурещ и Париж. Следва френска филология и журналистика, стажантка е на „Le matin“, фоторепортерка на „La femme“. Само година след като Анна Ламбрева прелита Ламанша, Люба Кутинчева осъществява своя огромен маршрут върху земната карта: Европа – Близкия Изток – Индия – Китай –

[4] Съставителство и редакция Мария Деянова и Васил Киров. ИМ Карлово, 2016.

остров Сахалин – Япония! Дори една свръхмодерна жена от XXI век може да ѝ завиди за подобно пътуване!

През 1929 г. Люба Кутинчева вижда Испания, Мароко, Южна Африка. През 30-те години се връща във Франция, за да завърши образованието си. Омъжва се за журналиста Александър Констатинов Дагоров.

Високообразованата българка владее четири европейски езика плюс арабски и есперанто. Това ѝ помага при мащабните пътувания: Сирия, Палестина, емирство Трансйордания, Саудитска Арабия, Йемен, Оман, Ирак, Персия, Афганистан, Египет, Судан, Абисиния (днешни Етиопия и Еритрея)...Тя е **първата европейка, посетила свещените мюсюлмански градове Мека, Медина**. Люба „покорява" Азия – Индия, Бирма, Цейлон, Борнео, Суматра, Филипините, Формоза (дн. Тайван), Сиам (дн. Тайланд), Китай, Япония, остров Сахалин... Л**юба е първата българка, стигнала до Япония – през 1942 г. Тя е и първата, прекосила пешком джунглите между Мадрас и Банкок.** Навсякъде е приемана от царски лица, висшестоящи особи, политици, духовници, учени. Прониква в хареми, интересува се от правата (или безправието) на жените по света. Търси приключения, включително множество срещи с личности като емира на Трансйордания, краля на Ирак, Махатма Ганди и Рабиндранат Тагор... Подобно на Светослав Минков и 10 години преди него, издава книга „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания", 1942 година. Заслужава си да бъде направен паралелен прочит на двете творби, макар и писани в различни години. (Днес големият ни белетрист едва ли би се гордял с крайно тенденциозната си книга „Империя на глада"...)

Люба също се завръща в родината си след своите странствания. С разбито здраве, но с бодър (и борбен) дух, който ще ѝ е необходим след смъртта на съпруга ѝ и настъпилите напрежения с роднините му, които се опитват да я изгонят от дома ѝ...

Днес съществува мнение, че пътуванията ѝ са били на българска „Мата Хари", типаж, осезателно липсващ в настоящата галерия на българките.[5] Прави впечатление, че докато е жива, почти никой не я разпитва за преживяното, за мотивите и финансовата подплата на пътуванията ѝ. През 1968 г. Люба Кутинчева предава ценния си архив на ДАА, дори лично го описва (ф. 132 к.) Загадката около бурния ѝ живот и амбициозни далечни пътувания, винаги свързани със срещи и общуване с политическите и икономически елити по света, остава.

---

[5] Допустимо е да са финансирани от Коминтерна, защото тя наистина тръгва по света, когато е деятелка на прокоминтерновската „Свободна Добруджа". Известен факт е, че след 1922 г. Интернационалът лансира идеята за Балканска федерация – в противовес на националните държавни доктрини и политики. Идеята е освен българската, да се създадат тракийска, македонска и добруджанска нации.

References

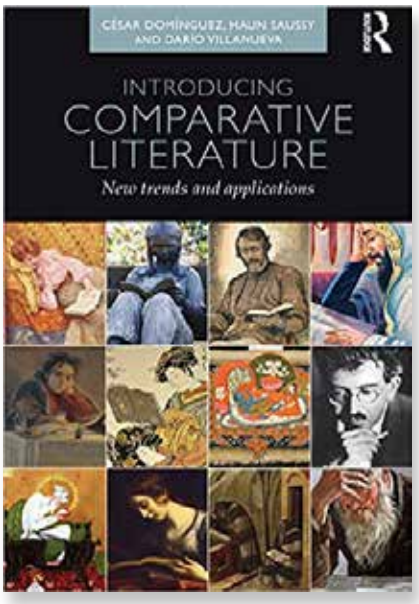
Grozdanova, E., Georgieva, Ts. (1973). Prez pogleda na pateshestvenika. In: *Bulgarkata. Opit za potret*. Sast. P. Duhteva, D. Gerova. Sofia. [Грозданова, Е., Георгиева, Цв. През погледа на пътешественика. В: *Българката. Опит за потрет*. Съст. П. Духтева, Д. Герова. С., 1973.]

Lambreva, A. (2016). *Karlovo i karlovtsi*. Karlovo: Istoricheski muzey – Karlovo. [Ламбрева, А. *Карлово и карловци*. Карлово: Исторически музей – Карлово, 2016.]

Zografova, K. (2015). *Znameniti. Zabraveni. Zabraneni*. Sofia: Iztok-Zapad. [Зографова, К. *Знаменити. Забравени. Забранени*. С.: Изток-Запад, 2015.]

THE CRISES AND CRAVINGS OF COMPARATIVE LITERATURE

Angel Igov[1], Sofia University, Bulgaria



César Domínguez, Haun Saussy, Darío Villanueva. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London and New York: Routledge, 2015, 165 p.

This slim volume offers a useful and succinct overview of the field's essential tenets and directions, combining a historical perspective with a view towards its future. It comes to offer a positive response to the feeling of crisis and loss of momentum in what the authors call "exciting and demanding discipline", as no handbook of its sort has been published in English for twenty years. Even though authorial responsibility has been evenly distributed in the nine chapters, the book definitely reads as a focused, coherent effort rather than a selection of essays. The three authors are definite authorities in the field, Domínguez and Villanueva teaching comparative literature and literary theory at the University of Santiago de Compostela, and Saussy, who is a former president of the American Comparative Literature Association, based at the University of Chicago. Saussy's research has involved mostly Chinese literature, Domínguez's many interests include cosmopolitanism, ecocriticism, and small/minor literatures, and Villanueva, currently the director of the Royal Spanish Academy, has published extensively on Spanish and Spanish American literature from comparativist angle.

Chapter 1 offers a brief historical survey of comparative literature as a discipline and discusses its place within literary studies as educational focus in many universities around the globe shifts to financially profitable fields. It also aims to respond to what is a common criticism against the discipline, namely

[1] Assist. prof. Angel Igov, PhD, teaches English literature and Translation at the Department of English and American Studies of Sofia University "St. Kliment Ohridski". His academic interests include poetics, intertextuality, and narratology. He is also a translator of fiction and poetry from English and has been awarded several national prizes. Email: amigov@gmail.com

its Eurocentric tradition: "The basic cosmopolitanism of comparative literature has allowed it to surpass the limitations of cultural studies, and to correct its own Eurocentric biases. At the same time, it has helped in framing debates about the canon and opened itself to new models of canonicity." (18). Indeed, the feeling of crisis seems to have accompanied comparative literature throughout its development: as early as 1958 René Wellek, at the second conference of AILC/ICLA, gave a lecture on "The Crisis of Comparative Literature".

The following chapters address approaches to comparative literature that the authors find especially relevant today. Chapter 2 reviews the theory of *interliterary process* proposed in the 1980s by Slovak scholar Dionýz Ďurišin as an attempt, among other things, to postulate world literature as the proper object of study of comparative literature. While several deficiencies of interliterary theory become evident, the fact that it merits discussion in an overview of this sort should be especially encouraging to scholars based outside the world academic centres. Knowledge of Ďurišin's theory seems to be rather occasional in Bulgaria so this chapter would be especially valuable to Bulgarian scholars, even if the prospect of acquainting oneself with the work of a Slovak theorist through the mediation of a Spanish professor is somewhat ironic. Chapter 3 responds to the already-mentioned stigma of Eurocentrism borne by comparative literature by moving from postcolonial concepts to Walter Mignolo's concept of *decoloniality* and the associated school of thought, especially influential in Latin America. It is worth noting that the relevance of this specific school for the study of comparative literature seems to need more argumentation, as most of its work has not been directed towards literature itself.

Chapter 4 is dedicated to one of the key concepts associated with the discipline, namely world literature, "always an object of desire, a future completeness, a standard of unattainable achievement" (56). The contrasting visions of Goethe and Marx/Engels as to the content and implications of *Weltliteratur* continue to illuminate today's debates overshadowed by a predominantly suspicious attitude towards claims of literary universality. The processes of transculturation bring about yet another angle to the idea of world literature. Chapter 5 follows as it were organically from the previous one, as it discusses why it is themes and images that most often get compared, rather than other aspects of the literary text. The importance of context, reading mode, and productive misreading are pointed out in instructive ways, for instance through a revealing anecdote of I. A. Richards's dismay at how Chinese students reacted to the ending of Thomas Hardy's *Tess of the D'Urbervilles* – immediately perceived as tragic by Western audiences but having a very different effect on an audience reading in the didactic mode. Thus the dynamic of difference and similarity is highlighted, leading to the valuable observation that comparative literature "can profitably alternate between the culturally totalizing and the functional modes" (73), that is, it can choose to focus on either difference or similarity with equal success, revealing various relations between texts.

Translation is certainly a whole sphere of human activity which is closely associated with comparative studies in more than one ways, and chapter 6 examines some of these. "Our concern in comparative literature", the authors write, "is not particularly with the accuracy of translations, but with what they do on arrival, how a work (or even the rumor of a work) excites readers and writers in the target language" (80). In other words, the meeting ground of comparative literature and translation is what Bulgarian scholars regularly name *reception*. Expectedly, Lubomír Doležel's concept of *transduction* and Itamar Even-Zohar's *polysystem theory* are discussed – or rather mentioned – in this chapter. A more elaborate survey would have been appreciated. The notion of untranslatability is approached with an optimistic outlook: "If a pun, a book title, a line of verse, or the like is said to be untranslatable, it too can be explained, only not rendered in a form quantitatively analogous to the original's. It is worth remembering that in translating we are not always constrained, as opera singers are, to get across the meaning with exactly the same notes." (83-4). Chapter 7, by far the most practically oriented, proceeds from here to examine the possibility of building transnational literary histories. The bulk of this chapter discusses the ambitious efforts of AILC/ICLA and its formidable multi-volume series Comparative History of Literatures in European Languages. Some of these volumes are better known than others but it is the sheer systematic ambition of the series that is truly impressive, for all the obvious challenges that it faces even if restricted to European languages. Literary maps and nodes are discussed in this chapter, as the authors agree that in comparative literary history space-oriented approaches have proven to be more experimental and illuminating than time-oriented ones.

Chapter 8 then briefly explores a topic that is obviously huge, interartistic comparison. While this may not seem as an obvious territory of comparative literature, it has contributed to the development of the discipline since its 19th-century foundation, and its growing importance in today's world does not need much argumentation. "The reciprocal illumination of the arts", in Oscar Walzel's neat expression, is seen as a possible direction for the further development of comparative literature, and special attention is paid to the cinematic qualities found in pre-cinema texts, for instance those of Shakespeare. Finally, Chapter 9 serves as a conclusion, putting the issues already discussed in the contexts of globalization and digital technology. A glossary and a list of further readings follow, reminding a possibly too exacting reader that this work is meant as a handbook suitable for BA and MA students who might be just beginning their exploration of comparative literature.

Domínguez, Saussy, and Villanueva have certainly managed to stitch together an impressive amount of information in these 165 pages, including bibliography. The reader of the book will have gained a good idea of the discipline's development and its perspectives today, with the elegant touch of including concepts and theories that have probably not gained the deserved attention so far. At the same time, this amount of information is presented in a

way which is neat enough not to perplex or intimidate. Truth be told, the writing itself could have been more engaging. For the most part, it is somewhat dry, although this shortcoming is perhaps inevitable in a rather short handbook of this sort. Still, it is worth noting that for a brief informative handbook, this one has the tendency to diverge in topics that might be of marginal relevance. As one reads, one may notice way too many paragraphs that seem to demand an introductory remark which is actually used here and there in the text, "Now we can come back to comparative literature".

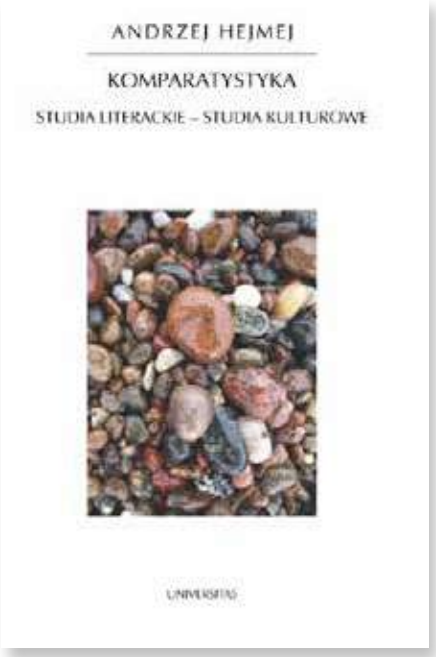
Also, for all the informative quality of the book, I personally was left on at least two accounts with the taste of something lacking. Intertextuality, especially in Gérard Genette's version, seems to possess evident relevance for the comparative study of literature. Genette's hypertexts are only mentioned in the context of interartistic comparison yet certainly they should play a role in establishing parallels and networks within literature proper. Arguably, once a hypertextual link is revealed, it by itself invites a parallel reading of two or more texts, and that may as well involve comparativist methods. Then again, literary geography, an approach mostly associated today with Franco Moretti, has not found a place in the book even as the potential of literary maps is discussed. Some of Moretti's methods are occasionally mentioned but the implications for comparative literature of distant reading, of maps, graphs, and trees deserve more attention. Still, it is probably not fair to demand too much inclusiveness from a book that makes an obvious point of keeping brief and succinct. To anyone who would like to launch or revise their study of comparative literature, this should be a valuable guide. As a number of Bulgarian scholars demonstrate interest in the field, *Introducing Comparative Literature* could find a responsive audience here.

“НОВАТА” КОМПАРАТИВИСТИКА ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ПОЛСКИ ЛИТЕРАТУРОВЕД

Дечка Чавдарова

THE „NEW“ COMPARATIVE STUDIES THROUGH THE EYES OF A POLISH LITERARY CRITIC

Dechka Chavdarova[1], Shumen, Bulgaria



Andrzej Hejmej. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013

Полската литературна теория беше за българските литературоведи до 80-те години на XX век „прозорец“ към актуалните научни идеи: литературната комуникация, наратологията, теорията на интертекстуалността. Полското литературознание играеше и ролята на посредник, защото в много случаи чрез полски преводи до нас достигаха трудове на западни изследователи. Сега българските литературоведи имат възможност за пряк контакт със световната литературна наука, но значението на полското литературознание не загубва значението си за нас, тъй като то въвежда и гледната точка на една славянска култура. За славистите е особено ценна и проверката на определени теоретични идеи върху материал от полската литература.

Книгата на полския литературовед Анджей Хеймей, посветена на компаративистиката, представлява задълбочено и ерудирано изследване на съвременното състояние на дисциплината и споровете около нея в исторически контекст. Тя може да послужи и като учебник по компаративистика, като се има предвид, че запознава специализираната аудитория с най-значимите идеи на компаративистите от началото на XX век до днес (липсват все пак имената на А. Веселовски и М. Жирмунски).

[1] Dechka Chavdarova is Professor of Russian Literature, Doctor of Philology. Her research interests lie in the sphere of narratology, poetics of Russian literature, intertextuality, topicology, national conceptions in Russian literature, and intercultural communication. Email: d.tchavdarova@gmail.com

Изследването прекрачва успешно границите на полската литературна наука, за което говори неговата публикация на английски език.

В уводната част на своя труд А. Хеймей се спира на основанията за критика спрямо компаративистиката (като се започне с Б. Кроче) – тенденциозност, липса на специфична методология, авантюризъм на сравнителните изследвания – и подчертава, че „при диагностицирането на компаративистиката съществуват много поводи, които правят невъзможен друг подход спрямо нея, освен критичния“, че „разправата“ с компаративистиката в целия свят „е повсеместна и дори модна“. Причините за критиката към компаративистиката изследователят определя и като идеологически (отхвърляне на позитивисткия детерминизъм, съвременната илюзия за демокрация), и като методологически (отказа от „изкушенията на метанарацията, днешните постулати на безпарадигматичността“). Изследователят приема някои основания на споменатата критика, но и се дистанцира от нея, като заема собствена позиция в дебата за дисциплината: „Днес има нужда от критика „отвътре“, която да види опасностите, свързани с актуалните проекти на компаративистиката“.

Идеите за кризата в дисциплината (и дори за нейната „смърт“) са представени чрез мненията на литературоведи като Р. Уелек/R. Wellek (спор с „теорията на влиянията“ и културния национализъм), Р. Етиамбл/R. Etiemble (срещу съпоставянето на факти), Х. Римак/H. Remak (срещу френската школа и позитивистичния генетизъм), Г. Спивак/G. Spivak (срещу европоцентичния модел на компаративистиката от 19. и 20. век). В тенцензията за преодоляване на европоцентризма и националната литературна история са уловени две противоположни линии: отчитане на глобализацията, „експониране на планетаризацията“, – и откриване на различията между културите. Обобщавайки тези свои наблюдения, литературоведът стига до извода, че „компаративистиката не може да се тълкува като научна дисциплина“, и подчертава една особено важна отличителна черта на съвременните привърженици и представители на дисциплината – въвеждането на светогледен, морален критерий към литературния материал, израз на чувствителността и съзнанието на постколониалната епоха: „Компаративистиката е интерпретативна практика, дълбоко вкоренена в екзистенцията на всекидневието“.

В следващата част на увода А. Хеймей откроява в съвременното литературознание три компаративистики: традиционна, интердисциплинарна (наложила се между 60-те и 70-те години на XX век) и културна (от 80-те – 90-те години на същия век, наричана в англоезичната научна литература „нова“). Изследователят отчита възражението, че „традиционната“ компаративистика винаги има културологичен характер, но в отговор подчертава ориентацията на културната компаративистика към нови проблеми като резултат от културния

поврат (бихме могли да употребим термина на Ю. Лотман „взрив") през споменатия период: интереса към преводите, етническите, постколониалните, феминистичните, gender и qeer изследвания, към интермедиалността. Като имаме предвид споменатото от А. Хеймей отричане на литературоцентризма от страна на „новата" (културна) компаративистика, можем да поставим отново интересуващия ни напоследък въпрос за бягството от литературата и от филологията. Полският литературовед внася корекции в по-горе представената триделност, като отбелязва взаимопроникването и съсъществуването на трите компаративистични стратегии, за „многогласие в съвременната компаративистика", проявяващо се в американското, френското, полското литературознание (където „е жива традиционната компаративистика, а на културната се гледа с подозрение"). За българския литературовед с интерес към полската литературна наука е много полезно представянето на най-новите полски компаративистични проекти – колективни томове, издадени в Олщин, Бидгошч, Краков, Варшава от 2005 до 2012 г., чието научно ниво и количество събуждат респект.

А. Хеймей приема определението на В. Мозер (W. Moser) за компаративистиката като „номадска дисциплина", основания за което са отсъствието на стабилен инструментариум и методологическа основа. Въз основа на наблюденията си над историята на дисциплината (от XIX век, когато се търси връзка с природните науки, през следващите проекти, подчертаващи алианса със социологията, психологията, философията, антропологията, до днешната „културна компаративистика"), изследователят стига до извода, че „винаги са съществували различни компаративистики". В културната компаративистика той открива различни проблемни области (превод, идентичност, тяло и пол, мултикултурност, интермедиалност), което според него затруднява обсега на изследванията, а също така поражда несъизмерими и контрастиращи дискурси. В резултат на това литературоведът отбелязва като специфика на културната компаративистика „еднократно очертаната перспектива в зависимост от интерпретираните текстове и опита на интерпретатора" и изброява три гледни точки, характеризиращи индивидуалната стратегия на компаративиста: 1) критично отношение към съществуващото деление на дисциплините и техните херметични идеи, 2) противодействие на тенденцията за тотализация в името на уважаването на различията, 3) признаване на ограниченията, а не създаване на чувството за илюзорно всезнание. А. Хеймей признава слабостите на „новата компаративистика": „тенденциозна интерпретация, употреба на литературата, абсолютизиране на *intentio lectoris,* надинтрепретация, взети априори диагнози и идеологическа аргументация" (тоест, замяната на старата идеология на национализма и колониализма с нова идеология). Въпреки това литературоведът не отрича възможностите на културната компаративистика и оценява високо възприемането ѝ като екзистенциална

потребност (ситуиране на себе си определена интеркултурна, обществена, политическа перспектива). Той призовава с думите на Пол Гоген: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? („От къде идем? Какво сме? Къде отиваме?")* Ще вметна, че съвременният литературовед наистина трудно може да се затвори в научната „кула от слонова кост", но желанието му за откликване на обществените и политическите проблеми крие опасността от споменатата идеологизация, така че „златната среда" е трудно постижима.

Първата част на труда на А. Хеймей е посветена на перспективите на модерната компаративистика. Първата подглава в тази част представя интердисциплинарната компаративистика. Изследователят подчинява тази област на компаративистиката на въпроса за познанието и светогледа, на ориентацията към познанието на различни явления, сред които и литературата. Той признава значението от интердисциплинарните изследвания, които „носят много полза за репродукцията на знанието", но привежда и аргументите на техните критици: няма съвсем автономна дисциплина, което говори за непрецизност на термина (Джовани Гоцер/Giovanni Gozzer); узурпация на идентичността, нереализуемост (Ст. Фиш/S. Fish: "an open mind is an empty mind"). Сред аргументите против интердисциплинарността намира място и един екстранаучен: превръщането на тези изследвания в мода или в „софистичен аргумент на институциите, борещи се за финансиране". Коментирайки връзката между интердисциплинарните и компаративистичните изследвания, изследователят не отминава приликите между тях (които могат да породят усещането за тавтология на определението „интердисциплинарна компаративистика"): „категорията интердисциплинарност изпълнява в литературната компаративистика функцията на особен маркер на дисциплината".

Във втората подглава – „Около интердисциплинарността" – А. Хеймей проследява историята на термина и неговата социална и политическа обусловеност (кризата през 1968 г., реформата в академичното образование в САЩ и Западна Европа, усещането за заплаха за компаративистиката в новите учебни програми), привежда отново възраженията срещу интердисциплинарността и стига до извода, че тя е „методология, понятие, процес, начин на мислене, философия". Отново, както в коментара на културната компаративистика, е подчертана ролята на субекта на интерпретацията (отвореността на неговото мислене), както и въздействието на самата действителност (динамиката на културните явления). В исторически план са откроени широко разбиране на интердисциплинарността (отчитането на историческите, естетическите, философските реминисцинции, идеите за единство на изкуството и знанието) и тясното значение на термина като означаване на изследователските проекти от втората половина на XX век за интермедиалност, мултимедиалност. Именно второто значение

е близко на изследователя. В този исторически ракурс той разграничава модернистична форма на интердисциплинарността, свързана с мечтата за края на изкуственото разделение на дисциплините, и постмодернистична, съдържаща критика на универсализма на познанието, акцентиране на различията, конфликтите, респект към другостта.

Третата подглава разглежда връзките между литературната компаративистика и интердисциплинарността. Проследени са три линии в рефлексията над тези връзки: идеята за интердисциплинарната компаративистика като важно течение в литературната компаративстика, идеята, че компаративистиката като цяло има интердисциплинарен характер, защото е проект на метанаука, метатеория, – и виждането, че познанието по принцип обезсмисля разделението в полето на знанието. Изследователят се съгласява с мнението, че компаративистиката като цяло се отнася до интердисциплинарността, че хуманитаристиката въобще има интердисциплинарен характер, защото разкрива връзките на литературата с философията, естетиката, лингвистиката, културната антропология, историята на изкуството, кинознанието, музикологията и др. – и стига до извода, че „най-безопасно би било да говорим за интердисциплинарни аспекти в компаративистичните изследвания".

Следващата подглава изяснява спецификата на интердисциплинарната компаративистика като нов тип вписване на литературата в различни културни контексти. Литературоведът проследява развитието на дисциплината, като се започне от основополагащата идея на Х. Римак от 1961 г. („Сравнителната литература – дефиниция и функция") и се премине през изследванията на връзките на литературата с музиката („Сравнителната литература" на К. С. Браун/C. S. Brown от 1970 г., схемата на С. П. Шер/S. P. Scher за музикално-литературните изследвания), френските сборници „Литературата и другите изкуства" от 1981 г. (доклади от IX конгрес на литературната компаративстика, разглеждащи връзките на литературата с музиката, визуалните изкуства, киното) и „Междутекстовите връзки на литературата" от 1982 г. върху връзките на литературата с лингвистиката, философията, религията, мита, фолклора, политиката, правото, точните науки, психологията, музиката, визуалните изкуства, киното. Особено внимание заслужава типологията на пограничните явления на У. Вайсщайн (U. Weisstein), представена на IX конгрес на AILC (*Международното дружество за сравнителна литература*), която може да послужи на компаративистите като полезна теоретична база за изследване на всевъзможните видове връзки между литературата и другите изкуства. А. Хеймей се спира на различните гледни точки за интердисциплинарната компаративистика – като субдисциплина на литературната компаративистика или като отделна дисциплина, – на опитите за дефинирането на тази дисциплина чрез различни определения („междухудожествена", извънлитературна").

Литературоведът приема като най-адекватно доминиращото определение „интердисциплинарна компаративистика“ и вижда основанието за отделянето на такава дисциплина в това, че тя е породена от нов начин на мислене, който се отнася до правилата на разбирането и херменевтиката. У мен възниква въпросът за ролята на семиотиката на културата в изследването на връзките между литературата и другите изкуства (живопис, музика, кино). Дали този опит не е игнориран от интердисциплинарната компаративистика? Струва ми се, че новият начин на мислене може още по-успешно да бъде доказан чрез съпоставка със семиотичните изследвания (особено на Тартуската школа).

Петата подглава представя културната компаративистика, възникнала в края на XX и началото на XXI век в резултат от промените в културата. Новото в заявената като „нова“ компаративистика се открива в „реинтерпретация на дотогавашните основи на дисциплината и въвеждане на нови проблемни нишки“, в смяната на литературоцентризма с културoцентризъм. Новата ориентация на компаративистиката, свързана с имената на Ив Шеврел/Yves Chevrel („Сравнителната литература“ от 1989 г.) и Ч. Бернхаймер/Ch. Bernheimer (доклада му от 1993 г.), се аргументира с изместване на акцентите: от „високата“ към популярната литература, от англо-американската и европейската към маргинализираните култури, с реабилитацията на литературния превод като равноценен на литературата, с обръщането към медиите (телевизия и виртуална реалност). А. Хеймей не отминава критиките към новия проект за компаративистика: на Дж. Кълър (J. Culler) за империалистичния вид на тези изследвания, на М. Рифатер (M. Riffaterre) за превръщането на културната компаративистика в културология. Изследователят посочва и определен парадокс на а-дисциплинарността: при премахването на всички граници „се очертават нови – тези на еднократно установената екстериториалност“, които зависят „от опита на изследователя и избраната от него изследователска перспектива, от външните условия за провеждане на изследването в дадена реалност“. Въпреки отчитането на тези възражения и парадокси, А. Хеймей отдава важно значение на културната компаративистика, на него не са му присъщи страховете от изплъзването на литературата като обект на литературоведския труд, от измяната на филологията от страна на литературоведа (нали „новата“ компаративистика се обявява против някогашния филологизъм!).

Позицията на А. Хеймей е заявена ясно в направените от него изводи. Той отчита нестабилната ситуация на компарартивистиката (цитира определението на П. Брунел/P. Brunel „компартивистиката – Дон Жуан на познанието“), но, независимо от това, утвърждава мнението си, че културната компаративистика е специфична част от литературознанието, но в неговия актуален вид, защото неговата главна особеност е културoцентризмът, че литературната компаративистика

не може изцяло да се сведе до литературознанието, защото има с него един предмет, но поставя други въпроси и има друг инструментариум. Дългия път на компаративистиката А. Хеймей определя като движение от съпоставянето на една литература с друга до срещата с Другия. Като привежда различни термини за компаративистиката („сравнително литературознание", „сравнителна литература", „сравнителна наука за литературата", „сравнителни изследвания на литературата", „литературна компаративистика", „интермедиална компаративистика", „културна компаративистика", „нова компаративистика"), изследователят стига до извода не само за нейната нееднородност, но и за сложността въобще на хуманитаристиката: „несъразмерност на прилаганите критерии и – в резултат – невъзможност да се установят позициите". В крайна сметка интердисциплинарността се осмисля като елемент за дефиниране на компаративистиката, а компаративистиката – като перспектива за изследването на литературата в широк културен контекст.

А. Хеймей отбръща специално внимание и на връзката на компаративистиката с проблема за диалогичността като особеност на съвременния свят (интеркултурност, екуменизъм, отхвърляне на авторитарния дискурс в науката). Като привежда примери от философията на диалога през XX век (Ф. Ебнер, Ф. Розенцвайг, М. Бубер, М. Бахтин, Ю. Тишнер), литературоведът поставя въпроса дали определянето на спецификата на дисциплината в категориите на диалога е поредната научна мода, или е необходимост, обусловена от културната практика.[2] А. Хеймей свързва нарасналия интерес към диалога с постколониалните, gender, феминистичните изследвания.

Проницателно е наблюдението на литературоведа, че повратите в хуманитаристиката (интертекстуален, наратологичен, прагматичен, интермедиален) са инспирирани от самата литература („Книга" на Маларме, нов роман, театър на абсурда, М. Бютор). Като проследява споровете за диалога, критиките на теорията на Бахтин от страна на Пол де Ман и Вл. Крашински, изследователят подчертава, че диалогичността е начин на мислене, на разбиране на съвременния свят, че е важен изразител на новата хуманитаристика и аргумент в спора с противиците ѝ.

Това разбиране обяснява заглавието на следващия фрагмент в труда: "Културна компаративистика versus етноцентризъм". Изследователят разграничава качествено разбирането за диалога на традиционната хуманитаристика (връзки между текстове и отделни литератури) и на културната компаративистика, която прекрачва границите на езиково-текстуалната сфера и поставя културоцентризма

[2] Наистина, можем да говорим за възраждане на интереса към проблема за диалога днес, след предишния етап на еуфория през 60-те и 70-те години на XX век, доказателство за което е в частност препрочитането на Бахтин чрез културното посредничество на български литературовед – Г. Тиханов след Ю. Кръстева и Цв. Тодоров.

на мястото на литературоцентризма. Като елементи на новото мислене в компаративистиката се оценяват идеите за деколониализма, за включването на Другия, интересът към малцинствата, имагологията.

В отделна подглава А. Хеймей отново поставя въпроса за недисциплинираността на компаративистиката (отпращайки към термина на Д. Ферис/D. Ferris *indisciplined*) и разглежда нейните симтоми. Изследователят обяснява това явление не само със смяната на научните парадигми (от идеята за космополитизма през XIX век, национализмите, визията на Гьоте за „световна литература“, до интердисциплинарността и мултикултуризма през XX век, а днес интеркултурността и интермедиалността), а и с прехода от някогашната етнография на Ю. Текст (J. Text) до концепцията на Д. – Х. Пажо (D. – H. Pageaux*)* за интеркултурността. Привеждат се критиките на Р. Уелек („компаративистиката не е успяла да открои своя обект и да определи методите си“) и на С. Запетнек/S. Zapetnek („компаративистиката е трудна за дефиниране поради нейната фрагментарност и многообразие“), на Хаун Соси/Haun Saussy („компаративистиката е контранаука с малки шансове за независимост“). Друг симтом за недисциплинираност според изследователя са разликите в разбирането на въпроса за сравнимост – несравнимост (например експонирането или омаловажаването на изследователската стратегия въз основа на фактическите връзки, – критиката на Р. Етиамбл/R. Etiemble чрез каламбура „comparaison n’est pas raison“). Недисциплинираността се открива и в широко разбираната интертекстуалност – „всичко може да се сравнява с всичко“, – а новият тип съпоставителност се определя като обвързвания, за които поема отговорност компаративистът (акцентът се пренася от обекта върху интерпретиращия субект). Ярки примери за недисциплинираност са определенията „неразрешимост“ (Дж. Кълър/J. Culler), „несравнимост“ (П. де Бола/P. de Bolla), „неподобие“ – основа за „травматично съседство“ (К. Райнхард/K. Reinhard). Причините за недисциплинираност литературоведът открива и в несъизмеримите виждания за задачите на компаративистиката: откриване на Другия (Д.-Х. Пажо/D.-H. Pageaux), превод, рецепция на литературата, тематология (Дж. Стайнър/G. Steiner), диагностика на процесите на културна деколонизация (А. Гниши/A. Gnisci), транслатология (Г. Спивак/G. Spivak, Д. Аптър/D. Apter).

Несъразмерността на говоренето за компаративистиката литературоведът открива и в полската литературна наука, цитирайки различни определения на дисциплината: „своеобразна херменевтична школа“ (Т. Билчевски/T. Bilczewski), „интерпретативна техника под знака на неопрагматизма“ (А. Кола/A. Kola), „интегрална“ (Б. Бакула/B. Bakula), “антиредукцийна“ (Е. Касперски/E. Kasperski), „деконструктивистка“ (В. Жонец/W. Rzońec), „вътрешна“ (К. Жиемба/K. Ziemba), „теокомпаративистика“ (З. Кадлубек/Z. Kadłubek) и определението, възприето

от самия автор – интердисциплинарна. Според А. Хеймей тези проекти свидетелстват за трансгресията като елементарен механизъм на компаративистичните стратегии. С трансгресията се свързва споменатата и преди това в труда ориентация на новата компаративистика към проблеми като колонизацията, пола, сексуалните ориентации, етническите и расовите разлики. Макар да напомня (цитирайки Дерида) за проблематичността на прекрачването на границите, литературоведът оценява компаративистиката като „модел на новото време", „авангард на постмодерността" и обобщава: „Вечна е обсебеността на компаративистите да очертават нови територии и да картографират отново компаративистиката".

А. Хеймей поставя в отделна подглава и друг важен проблем, свързан с нестабилността на компаративистиката – метафорите в метатекстовете, осмислящи дисциплината: „несъизмеримост" на Т. Билчевски, метафори с военна, соматична, архитектурна семантика като „образ на болното тяло", „непрекъснато прекрачване на границите", „полигон за изследвания", „кула" (Айфелова, Кулите близнаци, Вавилонска). Изследователят разкрива семантиката на метафората „Айфелова кула", която е „най-неочаквана и спорна", опирайки се на наблюденията на Хаун Соси за значимо времево сближаване на културни събития като списанието на Х. Мелцъл за компаративистика от 1877 г. (днес Acta Comparations Litterarum universarum), построяването на Бруклинския мост (1883) и Айфеловата кула (1889): успехите на науката и техниката, идеята за модерност и доминиране. Значението 'доминиране' крие в себе си идеологическия аспект на компаративистиката, илюстриран чрез идеите на Г. Спивак за неоколониализма, за „феодалност без феодализъм". Изследователят споменава на различни места в труда за опасностите от идеологизацията на компаративистиката, но не може да се каже, че той подлага на критика или че отрича това явление. Идеологизацията е закодирана, както може да се очаква, и в метафората „Кулите близнаци". Става дума за концепцията на Д. Аптър за широко разбирания „превод" в мултикултурния свят след 11.09.2001 г. („Зоната на превода. Новата литературна компаративистика" / „The Translation Zone. A New Comparative Literature"), за интереса към Другия и работата по превода в условията на „травматично съседство", за фиаското на идеите за мултикултурност. Тази нагласа се илюстрира и с извода на Т. Славек (T. Sławek), за необходимостта от доброто съседство, с идеите на Д. Шойлер (D. Souilller) и Вл. Трубецкой за свободата и отказа от граници (езикови и културни) като две фундаментални правила на компаративистичната дейност. Стига се до извода, че „обновената компаративистика е далеч от стабилността, обхваща индивидуални проекти, не създава обща програма". Важно е да се отбележи, че литературоведът обръща внимание не само на позицията на Г. Спивак за компаративистиката, опираща се на етиката и политиката, но и на тази на С. Баснет (S. Bassnett) с акцент върху естетиката. Той стига до извода,

че съвременната компаративистика отчита спецификата на отделните култури както в етично-политическо, така и във философско-естетическо измерение, но не заема категорична позиция спрямо тези тенденции.

Специално внимание, в отделен композиционен фрагмент, изследователят отделя на метафората Вавилонска кула във връзка с компаративистката техника. Тази метафора е най-очаквана за съвременния литературовед, като се имат предвид множеството интерпретации на Борхесовия образ. А. Хеймей споменава дискусиите за работата на езика в духа на концепциите на Бахтин или Дерида, за теорията и практиката на интерпретацията или превода, употребата на метафората в труда на Дж. Стайнър (G. Steiner) „Що е литературна компаративистика?“[3] Изяснява се въпросът за интерпретацията като „превод“, отнасящ се до смисъла на света и езика, за същността на четенето като сравнение, като компаративистична стратегия. (Идеята за четенето като сравнение напомня широко разбираната интертекстуалност в концепцията на Ю. Кръстева.) Литературоведът отново предупреждава, че „в такъв широк контекст се заличават границите на дисциплината“, но за него е по-ценна нейната роля като възможност за „ситуиране на човека в пространството и в социума“, за реализиране на „потребността му от толерантност и приемане на неговия индивидуален глас“. А. Хеймей открива в техниката на компаративистиката определен парадокс: от една страна, очевидността на сравнителното четене (цитира се мнението на Дж. Кълър, че всички литературни изследвания са сравнителни), а, от друга страна, неговата невъзможност – „обречено е на несравнимост“. Стратегията на компаративистиката се осмисля не като метод или изследователска процедура, а като „нагласа на човека, който се опитва да разбере другия човек, някакъв текст/текстове“. Причината за нестабилността на компаративистиката се открива в самата практика на интерпретацията, в която се отразява нестабилният образ на света и човека.

Втората част на труда изследва интермедиалността и интермедиалната литература. Този проблем всъщност е основният обект на научните интереси на А. Хеймей (друга негова книга е на тема „Музика и литература“[4]). Както в случая с другите термини, определящи компаративистиката, и терминът интермедиалност (използван, както отбелязва авторът, и от творци, и от учени), се оценява като лишен от стабилна дефиниция. Литературоведът коментира оптимистичните, предпазливите, скептичните гледни точки за интермедиалността: тя се оценява като необходима в описанието на съвременния свят, като приложима само в интерпретацията на съвременното изкуство, като

[3] На български език интерпретация на метафората „Вавилонска кула“ у Дж. Стайнър може да се прочете в: Дж. Стайнър. След Вавилон: аспекти на езика и превода. Превод от английски Елена Филипова. София: Изток-Запад, 2014.

[4] A. Hejmej. Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej. Kraków: Uniwersitas, 2012.

„мода, носеща точки в средата на хуманитаристите". Цитираните различни виждания за интермедиалността илюстрират нестабилността на термина: той може да означава характера на съвременната културна комуникация, нов тип естетика, скъсваща с традициите на чистите естетики, или всички връзки между изкуствата от древността до днес.

Втората подглава в тази част е озаглавена „Реперкусии – новото литературознание". Изследователят цитира определенията „литературна интермедиалност", „интермедиалност в литературата", „интермедиална литература", „интермедиален текст", „интермедиално четене", „интермедиална интерпретация", а също така литературоведски въпроси, криещи съмнения: Можем ли да говорим смислено за интермедиалността?, Как да разбираме термина?, Как в случая с компаративистиката изглеждат следствията от експанзивния развой на интермедиалните изследвания?. Той поставя във фокуса на своя интерес първите два въпроса, засягащи практиката на интермедиалността.

Въз основа на съвременните изследвания на интермедиалността – например тома „Cultural Functions of Intermedial Exploration" („Културни функции на интермедиалните проучвания") от 2002 г. с редактори В. Улф (W. Wolf), Е. Хедлинг (E. Hedling), Ула-Брита Лагерос (Ulla-Britta Lagerroth) литературоведът стига до извода за интермедиален поврат в съвременната хуманитаристика, за ревизия на съществуващия литературоведски дискурс и изработване на нови принципи за четене на хибридни текстове. От една страна, той отбелязва, че интермедиалността е характерна въобще за литературата, привеждайки позицията на теорията за интертекстуалността и на генетичната критика (с нейния интерес към писането, а не към финално записаното). (По повод на връзката между интермедиалността и интертекстуалността ще вметна, че книгата си „Музиката и литературата" А. Хеймей започва с изясняване на проблема за интертекстуалността.) От друга страна, А. Хеймей обръща внимание на нови жанрове в съвременната епоха на медиализация, изискващи специален подход: звукова литература, визуална поезия, аудио книги, E-book, хипертекстове. Тъй като в тази ситуация възниква идеята за литературознанието като медиазнание (С. Шмид/S. Schmidt), литературоведът подчертава, че вместо това трябва да се обърнем към конкретни интермедиални текстове и различните реализации на явлението. От теоретична гледна точка е полезна цитираната от автора класификация на различните преходи от едно изкуство към друго на Х. Ф. Плет (H. F. Plett): от езиков към визуален, от езиков към акустичен, от визуален към езиков, от визуален към акустичен, от акустичен към езиков, от акустичен към визуален. А. Хеймей уточнява, че на интермедиалната литература са присъщи преходите от визуален към езиков и от акустичен към езиков. Той не отминава факта, че явлението е познато на литературата отдавна, но отчита новия тип подход към него, обоснован теоретически в трудовете на съвременни компаративисти: немския сборник „Literatur

Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film“ („Интермедиалната литература. Музика – Живопис – Фотография – Филм“) и книгата на полската изследователка М. Хопфингер (M. Hopfinger) „Doświadczenia audowizualne. O mediach w kulturze współczesnej“ („Аудиовизуален опит. За медиите в съвременната култура“).

Третата подглава в тази част е наречена „Опит за теория“. В нея авторът представя важни изследвания върху явлението интермедиалност: проучването на проникването на медиите в съвременната култура от канадския Център за изследване на интермедиалността (1998 г.), изследването на връзките между медиите на Е. Мешулан (É. Méchoulan), диференцирането на различни типове интермедиалност на Ю. Шрьотер (J. Schröter), опитите за дефиниране на термина („синтетична“, „трансмедиална“, „трансформативна“, „онтологична“, „вътрешнокомпозиционна“ – отпратки в текста на едно изкуство към друго, „външнокомпозиционна“ – трансформиране на едно изкуство в друго, и др.).

В четвъртата подглава – „Екзистенция: inter esse“ – А. Хеймей обръща внимание на факта, че феноменът интермедиалност съществува в литературата още от древногръцката култура и намира ярък израз в експерименталното изкуство на авангарда, но подчертава, че „днешните концепции за интермедиалност водят до други резултати, изискват интерпретация, излизаща извън естетическите схеми“. Съвременната интермедиалност литературоведът оценява като израз на идеята за демокрация, за либерално общество (мисленето за изкуството и обществото през XX и XXI век той открива във Вагнеровата коонцепция *Gesamtkunstwerk*), като ориентация към „ставащото сега“, означено с формулата *inter-esse* и скъсване с „теорията на зрителя“ и неутралността на адресата. Във връзка с това във фокуса на вниманието попадат както микроаспектите на интермедиалността, така и геополитическите, екзистенциалните.

В петата подглава се изясняват трансформациите на различните видове изкуства (визуални и акустични) в литературата, разграничават се „силна“ и „слаба“ интермедиалност: съсъществуване на медии, отпратки, тематизации, литературна визуализация, или медиални транспозиции (сценични, филмови, радио адаптации на литературен текст). Задачата на литературоведа, според А. Хеймей, е изследване не само на новите явления на интермедиалността (днес и по времето на авангарда), но и на художествените концепции на по-ранни епохи (екфразис, идеята *in picture poesis*, *correspondence des arts* или *Gesamtkunstwerk*). Въпреки отчитането на тази история на явлението, авторът отново подчертава, че интермедиалният текст е наложен от постмодерността, че той се свързва с аудиовизуалния характер на съвременната култура и разкрива състоянието на човека в епохата на несигурност.

Втората част на труда включва и изследване на конкретна проява на интермедиалността в литературата – анализ на творбата на полския поет Станислав Чич (Stannisław Czycz) „Arw". Няма да преставям в детайли наблюденията на А. Хеймей, но ще кажа, че те могат да бъдат много интересни за българските полонисти. Литературоведът обръща внимание на жанровата хибридност на творбата: незавършен киносценарий, поема, непреводима в киното, произведение с много нива, като симфония, многогласна поема, хипертекстово произведение, интермедиален проект, текстова опера, поезио-филм, стихо-филм. В поетиката на „Арв" А. Хеймей открива нарушаване на линеарността, фрагментарност, многокодовост, полифонично звучене на съществуващите гласове, отвореност, отсъствие на надредна интерпретация (по У. Еко), филмова техника – и поставя въпроса за рецепцията, за необходимостта от симултанно четене, което обаче е невъзможно за реализиране. Тази специфична поетика се осмисля като въплъщение на светоусещането и личността на Ст. Чич: опита от войната и живота на поколението от 50-те години на XX век, модерното съзнание. От гледна точка на интертекстуалността и компаративистиката са ценни наблюденията за отпратките към живота и делото на полския художник Е. Врублевски, за интереса на Чич към Джойс и авангарда, за връзка с творбата на американския композитор Джон Кейдж (John Cage) „Lecture on Nothing" („Лекция за нищото"). Впрочем, давам си сметка, че подобно явление като творбата на Чич отсъства в българската литература, а това ни насочва към проблема за несравнимостта в компаративистиката.

Втората част на труда включва и представянето на още едно явление на съвременното интермедиално изкуство: операта на Стефан Темерсън (S. Themerson) „Св. Франциск & Вълкът от Губио или агнешките котлети на Св. Франциск" („St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops". Жанровото определение в заглавието на фрагмента съдържа скрито цитиране на заглавието на книгата на У. Еко „Отворената творба" – opera (aperta), но литературоведът употребява и определенията „семантична опера", или „антиопера", като се подчертава, че жанрът е трудноопределим. Поетиката на този интермедиален текст се обяснява с интереса на Темерсън към киното като „тотално изкуство", към фотографията, рисунките. И в този случай литературоведът търси интерпретацията на екзистенциален проблем в хибридния текст: нежеланието да се умре и позволението да се убива, трагичния конфликт между Натурата и Културата (което актуализира историята на Св. Франциск), борбата между расите, класите, нациите.

Третата част на труда е посветена на връзката между интеркултурните изследвания и литературната компаративистика. Изследователят обръща внимание на значението на интеркултурните изследвания след 60-те години на XX век (особено на труда на Е. Хол/E. Hall „Тихият език" / „The silent language"), на появата на много термини с приставка „интер" (интертекстуалност, интердисциплинарност, интермедиалност), осмисля

термина интеркултурност не само като дан на модата, но преди всичко като начин на мислене. Коментират се концепциите за мултикултурност и интеркултурност (интерес към другата култура), идеите за борба с национализма, проблема за отдалечаване от литературните проблеми и литературоведските изследвания (спора на М. Рифатер с Ч. Бернхаймер), методологията на *cross cultural studies*. А. Хеймей отделя специално внимание и на проблема за превода, засегнат вече и в предишните части на труда, на транслатологичния поврат след 90-те години на XX век, наложил обособяване на транслатологията като отделна дисциплина. Разграничават се две линии в теорията на превода – херменевтичен (Дж. Стайнър) и постколониален (Г. Спивак и Д. Аптър) – като се акцентира ролята на етиката при този подход, невъзможността на неутралното тълкуване на превода след 11.09.2001 г.

В тази част се включва представянето на фейлетонистиката на С. Кишелевски (S. Kisielewski) – „Неизобразеният свят“ („Świat nie przedstawiony“) от 1983 г. Изследователят декларира, че се интересува от смисъла на заниманията с фейлетонистика като вътрешна потребност на автора, „дневник на душата“, процес на „вътрешна деколониализация“. По повод на фейлетона на Кишелевски за полска изложба в Центъра Помпиду през 1983 г. литературоведът откроява проблема за диалога между Изтока и Запада: конформизма на Запада и подражанието на Запада от страна на Изтока, неавтентичния диалог между културите. Проблемът безспорно е много важен и интересен, но в случая трябва да уточня, че А. Хеймей не илюстрира прочита на даденото произведение в ракурса на културната компаративистика, а разглежда тематизацията и интерпретацията на интеркултурния диалог в него.

Същото може да се каже за представянето на идеите на полския писател и мислител Р. Капушчински за мултикултурния свят, за опасностите от глобализацията и значението на диалога с Другия, за идентичността, за значението на емпатията и разбирането. Важно е наблюдението за разликата между визията на Капушчински и тези на Хънтигтън и Фукояма.

Текстът на труда включва и отделна част за връзките между компаративистиката и историята на литературата (чийто превод е включен в настоящия брой на сп. „Любословие“).

По мое усещане композицията на труда би могла да се освободи от някои повторения, защото те затрудняват възприятието. Обяснявам си ги със стремежа на автора към прецизност и изчерпателност. Безспорно трудът на А. Хеймей е сериозно, проникновено и изключително информативно изследване, което би намерило благодарни читатели и сред българските литературоведи!

„ИМЕТО МИ Е ЧЕРВЕН" И ДРУГИ ЦВЕТОВЕ

Евдокия Борисова

"MY NAME IS RED" AND OTHER COLORS

Evdokia Borisova[1], Shumen University, Bulgaria

Серафимова, М. *Орхан Памук и „Името ми е Червен". От османската миниатюра до постмодерния роман.* Велико Търново: Фабер, 2020 ISBN: 978-619-00-1143-9

Орхан Памук е един от най-превежданите и издавани турски автори на български език, но литературоведският и читателският интерес към творчеството му, изключително активен след 2006 и достигнал апогей с идването на нобелиста в България през 2010 година, напоследък спадна. Вече почти три години около името му цари мълчание. Както и около имената на други турски автори, вероятно заради ограничаването на програма ТЕДА за превод и популяризиране на турската литература. Но това мълчание може да бъде и отчасти полезно, защото осигурява дистанцията на осмислянето, на бавното четене и задълбочената интерпретация. Така си осигуряваме лукса на поредния прочит на „Истанбул", „Музей на невинността", „Бялата крепост", отново се докосваме до несъвършенствата и недоизказаността на „Странностите на ума", до страстното политиканстване на „Сняг", „Черна книга" и „Безмълвният дом" или дори до откровената несполука на „Червенокосата". Замълчаването на един автор и преводачите му създава реални липси и разколебава нагласите сред читателските общности дотолкова, че в тях оцеляват най-верните. Във времена на мълчание интерпретаторските рефлексии и литературоведските прочити имат възможност за действие. Защото заниманията с литературознание зависят от редкия лукс, наречен време за аналогово четене, а Памуковите романи са дебели.

---

[1] Prof. Evdokia Borisova, PhD, teaches at the Department of Journalism at *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research interests lie in the fields of genre studies, journalism, poetry, comparative literary studies and Balkan literature, history of art, modern Bulgarian literature and creative writing. Email: evdokiyaborisova@abv.bg

Признавам, че новата книга на Маргарита Серафимова „Името ми е Червен". От османската миниатюра до постмодерния роман" (Serafimova, 2020) не ме остави безразлична[2], защото бе повод да се върна към този изваян Памуков роман, наричан от мнозина ориенталския вариант на "Името на розата" и спечелил на автора му славата на постмодерна Шехерезада. Херменевтико-семиотичното изследване на Маргарита Серафимова ни въвлича във фактите около написването на романа, в поетическата му канава, изтъкана, в духа на старите хератски традиции и четем филиграните на рисунъка нови детайли, неосъзнати пропорции, недовидяни нюанси. Сред основния Червен цвят успяваме да прозрем „и други цветове"[3]. Но изследването на Серафимова, вярно на романовите послания, ни насърчава да активизираме и други сетива. Защото този пиктурален роман се оказва еманация на полисетивността, която Памук експлоатира успешно в органичния си литературен проект да реконструира светове. Тотална, пунктуална, музейна е прецизността на Памуковата реконструкторска стихия – да не забравяме, че той е образован архитект – да сътворява литературни инсталации, подобно на градежи. Като художник-реставратор той изстъргва палимпсести и освежава цветовете, подобно на археолог, с фина четчица нежно почиства реликви. Той е събирач на литературни „фосили" – вербални, фактични, обектни, предметни, архитектурни, интериорни, екстериорни; вехтошар, който се рови по прашасалите антиквариати, бутици и пазари; събирач на спомени, на настояще, вече превърнато в минало и заключено в предмета. Романите на Памук: „Музей на невинността", „Истанбул", „Черна книга", „Сняг" представят естетиката на вещното пространство, което разказва паралелно историята на героите и реконструира духа на времето. „Името ми е Червен" е особено интересен в това отношение, защото неговите „фосили" са с почти петвековна давност. Романите му са своеобразни музеи, антиквариати, кинкалерии и бутици на турското и световното време, мода, политика, обичайно-правни норми на живот, бизнес, кино и масова култура, музика, история на изкуството. Светове, осеяни от предмети, отдавна излезни от употреба, антикварни вещи на спомена, които някога са били живи, но са се вкаменили в мъртва природа. Фактите са се превърнали в артефакти, в номенклатура на действителността, по думите на Ж. Молино, склонни да възкръснат за нов живот.

Романът „Името ми е Червен" освен пиктуралистки е исторически, криминален, авантюрен, любовно-мелодраматичен роман за вещите. Писан в далечната 1998 година, получава престижната награда IMPAC (2003), донесла му славата на Шехерезада, доста преди нобеловия

[3] Поради метакритичния характер на настоящия текст, по-нататък в изложението ще си спестим цитирането на алюзии и препратки към метатекстове на Памук и неговите изследователи, тук алюзираме с едноименното заглавие на книгата му: Памук, О. (2011) „Други цветове". София: Еднорог.

„Истанбул. Спомените и Градът" (2006). Вероятно само „Джевдет бей и синовете му" му съперничи по размах, но големият епически авторитет тук е историческото време, заключено в Късното османско средновековие.

За разлика от българското литературознание, в последните години турското интензивно чете „Името ми е Червен" в различни оптики. Оказва се, че постмодерната поетика на романа предполага интертекстуално четене на Памуковите творби през пародията и пастиша на т.нар. книга на скрития смисъл, философско-суфистката поезия на Руми Мевляна „Месневи". Определят Орхан Памук като „турския Ален Роб Грийе" (Yaprak, Bayrak, 2017, pp. 148-157), който, макар и трудно, вече създава линия на подобия, чието въображение, сходно на неговото във фиксацията си не върху човешкия образ, а върху обектите и предметите, ражда тенденции (Güzel, 2019, pp.99-123). И ако ние, чуждите читатели, възприемаме „Името ми е Червен" през традиционно-ориенталското в цялата му екзотика или балканска домашност, турците проправят нови интерпретационни пътеки. Те акцентират върху пародийния аспект на Памуковия фикционален свят от края на 16. век, релативистки и постмодернистки отнесен към света на отрицанията (такава е турската модерност); на желанията и кризите на отегчения ироник, излишния, игнорента, резигнанта. Ироничната е най-безспорният инструмент за захранване на постмодерния наратив и зона за убежище на индивида. Напротив, ние схващаме героите на романа като свръхактивни, убийствата, които извършват, са за идеи, там произтичат престъпления от любов и страст. Страстното живеене противоречи на постмодерното отстранение от света на другите в света на аза. Нещо, в което може да се усъмним, защото Уелбек например твърди тъкмо обратното: в интензитета на живота и усещанията е смисълът на писането. Все пак сравнението с Ален Роб Грийе залага на миналото, докато Уелбек и Памук гледат към настоящето и са от едно и също поколение.

Инструментализацията на властта, разбирана като политика, но и като своеобразна авторитарност, в постмодерния роман е игрова. А тотален игрови модел за конструиране на светове липсва в романите на Орхан Памук. „Името ми е Червен" дори носи позитивните интенции на историческия роман и тъкмо затова предразполага към сравнително четене, но и към херменевтика на сюжетния смисъл в духа на „Името на розата" (Güzel, 2012, pp. 583-595). Ако съвременните турски читатели схващат този роман на Памук повече като екзистенциален, то ние сме пленени от декоративистичните му историко-художествени качества и пиктурализъм. Затова книгата на Маргарита Серафимова е ценна, защото съчетава двете линии на естетския роман-картина и метафикционалния постмодерен наратив.

Изобразителната стихия на романа-картина „Името ми е Червен" разчита на синтеза и динамиката на разказването в разроените гласове и множествените идентичности на героите-разкази, равнопоставени

в своята човешка или нечовешка природа. Това е, твърдят турските изследователи, „роман за идентичностите, болезнено променян от смяната на манталитетите" (Özcan, 2018, pp. 7-18).

Изследването на Маргарита Серафимова остава съзнателно далеч от драматичния кризис на световете и реконструкцията на игровите способи и пародийни похвати на сюжетирането. Като отчита множествеността на гледните точки, то отдава дължимото именно на визуално-изобразителната и сетивна стойност на наратива. Добро впечатление прави компактността на подхода към романа енциклопедия, в която диша османското изкуство и историята: това е роман на тайната, изтъкана мрежа от сказания, притчи, легенди; това е романс, криминале и философски трактат едновременно. Серафимова възприема поетиката на творбата през двойната оптика на визуалното, трансформирано във вербално. Тук романът е прочетен (макар и незаявено) като картина и разказ през рецептивистиката и структуралната семиотика, през структурално-семиотичния фокус на Греймас и неговия наративен синтаксис, през теорията за актантите и действията-състояния на героите, обособени от конфликта, реакцията и оценката на действието. Структурално-семиотичният подход на Маргарита Серафимова се предпазва от стихийността и успява да подреди различните възможности за прочит, което само по себе си заслужава поздравления.

Не мисля обаче, че изолирането от множествеността на текста Памук: от сангвиничната динамика на посланията му в романи и есета, коментари и интервюта – е продуктивен път в дълбочина. Считам, че посланията на Памук трябва да се четат едновременно, като неотделим хипертекст и затова винаги да стоя нащрек заради метафикционалните капани, които дебнат в сюжетите му отвсякъде. Героите четат и пишат книги, те живеят в разказите си, в които всеки е някой друг. Никой и нищо не може да съществува без другия и нищо не е чисто (твърди Майстор Осман от романа „Името ми е Червен"). Същевременно обаче вярваме само в един Червен, изначално съществуващ, който не може да бъде обяснен, защото трябва да бъде видян. Без нюансировки, без други цветове. Защото слепият и зрящият не са равни, учи Коранът. Езиците на репрезентациите изразяват "играта на фикция и метафикция" (Ekrem Ulus, 2019, pp. 79-98) и тъкмо метафикционалното позволява разрояването на идентичностите: и разказвачите, и убийците са много, и няма невинни тук. Безплодно е взирането на изкуството в самото себе си, а самоослепяването може и да води до потресаващи дълбини, но вън от себе си художникът не може да прогледне.

Едно европоцентристко изследване, каквото е това на Маргарита Серафимова, но и всички ние, споделящи ценностите на западния ренесансов хуманизъм, ще приемем повече като екзотика сериозния въпрос: а какво отнема на източното изкуство познанието за европейската

култура на перспективата и полутона, светлината и индивидуалитета? Кой е виновен и защо си позволява да обърка душите на източните художници дотолкова, та изкуството на османската миниатюра да изчезне? Прави ли са франките и венецианците, когато твърдят, че художникът трябва да има собствен стил? Скритата индивидуалност всъщност не е ли залог за хармония, пълнота и цялост? Ценността на традицията не е ли в нейната застинала непогрешимост? И когато изкуството руши, вместо да подържа вярата, кому всъщност служи?

Но и защо трябва изкуството да се вписва в каквато и да било морална история? Ужасяващият средновековен сюжет за самоослепяващите се майстори, които улавят и рисуват спомена (познанието преди и след светлината) и така съхраняват единния стил, докосва неедназначно теоретичните дебати за идентичността, секуларизма и националната държава. Годината в романа е 1591 – мета- и исторически фикционална година. Проблем на свободата на избора е вече да не виждаш, но да гледаш в света на своята картина така, както гледа Аллах. Романът разсъждава върху плуралистичните възможности на себеизразяване в двойната оптика на познатия стил Орхан Памук, която е склонна да разбере и жертвата, и убиеца. Защото тук става дума за убийство заради кауза и среща на диаметрално противоположни философии: на суфизма и на западния индивидуализъм. А кой твърди, че индивидуалитетът е по-ценен от колективната душа?

В Памуковата игра на фикционални и метафикционални идентичности човек се изкушава да се изгуби в емпатия. И ако е балканец, обезателно да поеме в търсене на скритите или изобличаващи медийни, автобиографично-социални и политически смисли на творбата. В търсене на онази колективна балканско-турска, но и европейска идентичност, която нахлува, често неканена, отвън, по страниците на романите на Памук, търсейки болезнени топоси и критични оазиси на актуалните прочити. „Сняг" е типичният пример в това отношение. Но и „Името ми е Червен", един роман с повече съвременни послания, отколкото исторически реверанси към духа на отдавна отминалата османска епоха. Един разказ за невъзможната модерност, непремислена и неприета в дълбочина, а просто копирана, унищожаваща ценността на миналото. Романът може да се чете като дефиниция на съвършената критика на незавършения проект на турската модерност (Ekrem Ulus, 2019, pp. 79-98).

Но ще кажете – това не са наши проблеми, те са на турците, да си ги решават сами, да ги формулира публицистиката, историографията, политиката им. Нас ни интересува естетическият проект, философията и поетиката на творбата. Никак не е лесно да се сепарират четенията. Затова мога едновременно и да разкритикувам, но и да приветствам уединението на Маргарита Серафимова единствено в текста на романа „Името ми е Червен". Защото това е най-яркият от „цветните романи"

(Mehmedova, 2006, p. 83) на Орхан Памук, и залагайки преимуществено на формата, авторката проследява пътя на писателското въображение от филигранния рисунък на османската миниатюра до атоналните нюанси и какофонични честоти на постмодерния роман.

Признавам, че повече от десет години търся аргументи за и против традиционализма, модерността или постмодерността на Памук. Изкушеното изследователско око се поддава на смъртния грях, в който затъват и миниатюристите от романа: да наблюдава света и рисува в перспектива. С риск да се отклони от ракурса на Бога, да улови недостатъците на многоизмерния смъртен свят, които плоскостта на готовата представа ни спестява, потъваме във властта на имитацията. „Името ми е Червен" борави с класическите похвати на яркия и конкретен рисунък, той е едновременно аристотелиански завършен като композиция и исторически убедителен като сюжет. Но съхранената и твърде усложнена сюжетност все още не значи традиционализъм, както и придържането към пастишния модус не означава постмодернизъм. И в „Дон Кихот", и в „Памела", дори в „Кентърбърийски разкази" има пастиш и стилизация на формата. Авторката на изследването тук се насочва към конструктивната фантазия на романа на Памук, презицно обвързала множествеността на посланията с постмодерното разиграване на аукториалния разказвач – всевиждащ и знаещ, но разроен в множествеността на гледните точки и събран на финала в персоната на малкия Орхан. Същият този Орхан, който тук е детето на Шекюре; в „Музей на невинността" е далечният родственик от „скучния род" Памук; в „Истанбул" е Орхан художникът, който решава да стане писател, докато обикаля улиците, вековете и спомените на любимия град. Той непрекъснато си играе с нашите очаквания и нерви, с нашата наивна доверчивост и медийна информираност, дали е преживял наистина историите, които разказва, и защо наднича винаги от финалните страници на романите, есета, лекциите и интервютата си, непрестанно обяснявайки.

„Името ми е Червен", но и „Бялата Крепост", „Черна книга", „Музей на невинността", „Сняг", „Нов живот", „Безмълвният дом" преливат от алюзии и цитати, съзнателно вписани в мейнстрийма на т. нар. световна литература. В „Името ми е Червен" главният герой Кара и неговият протагонист Червеният се надпреварват за надмощие и влизат в директна схватка на сюжетно метафизично ниво. Цветовият контраст червено и черно би тласнал компаративиста по повърхността на литературното клише. От подобна простъпка го предпазва интенционалният превод на Розия Самуилова – едно неочаквано преимущество сред множеството недостатъци да правиш литературознание върху преводна творба. Преводачката избира да не преведе името на героя Кара, така, както постъпва с всички останали лични имена и прозвища: Щъркела (Leylek), Маслината (Zeytin), Пеперудата (Kelebek), Лелин ефенди (Enişte), дори

Финяга (Зариф, Zarif) ефенди. Разбира се Дяволът, Смъртта, Коня, Парата, Кучето подлежат на директни преводи. Английският преводач на имената в далечната 1998 залага на подобна логика на буквалния превод: Stork, Olive, Butterfly; Elegant Effendi (Финяга), Enishte Effendi е Лелин (непреведеното обобщаващо родственото име от турски за свако, зет, калеко), а Black е Кара (Kara). Това, мисля, е същественият проблем: за връзката на цветовете с имената на героите-функции. Отново ще се позовем на Роб Грийе, с когото сравняват Памук, и който настоява нещата да се назовават с истинските им имена. Както е с Червен – той е началото и краят, кръвта и животът, този, който казва „Бъди" и светът се сътворява, пътят между черното и светлината. Кървавоаленият цвят е навсякъде и, подобно на черното, реализира идеята за абсолюта, за Божествената непроменимост. Затова вярваме в едно Червено. Ако се вгледаме в имената на героите и техните актантни позиции, ще видим, че те са в черно-бялата гама: Кара – черният, Пеперудата – белият (но и в палитрата на светлината), Щъркелът – черно-белият, Маслината – черният. Кара и Маслината, респективно героят и злодеят (Маслината се оказва убиецът), обхванати от метафизичната слепота на собствените си страсти, на любовта си и вярата си, затварят в черния цвят параболата на предзнанието и престъплението. Останалите носят и допълват с цвят аргументите на познанието. И тук започва карнавалът на цветовете, в който главни действащи лица са жените в ярки облекла (Шекюре, Естер); вещите на дома, кафенето, ателието; храната; картините-миниатюри и изрисуваните по тях образи (червеният кон, дервишите) и накрая децата. Защо героите се казват така и какво от това? А как са преведени имената им? Как името прави действието и режисира живота в цветовата гама на този роман? Думите ли назовават нещата (Фуко) или обратно? Nomen est Omen.

В качеството си на изследовател на визуалните изкуства Маргарита Серафимова избира да тълкува романа на Памук като ненарисувана, но описана с думи османска миниатюра. Кристо Явашев твърдеше, че думите са нищо, визуалното изразяване е всичко. Във визуалните изкуства няма смисъл, настояваше той, не търсете логика, свързаност и разказ; там има пропорции, цветове, движение, овладяване на пространството. Има и ситуация без смисъл, без наратив. Но нали светът е разказ, нелогичен, мистериозен, защото истинската мистерия на света е тъкмо видимото, а не невидимото, припомня този парадоксализъм на Оскар Уайлд книгата на Серафимова.

„Мисля се за рисунка, когато съм писане. Мисля се за писане, когато съм рисунка" – гласи есето „Смисълът" на Памук и този цитат е подбран като провокативен епиграф на настоящето изследване. Той ни води към съществения аргумент: нарацията не изключва дескрипцията в живописта и в литературата. А екфразисът и хипотипозата, известно е, са реципрочни упражнения по въображение и наблюдателност. Романът

„Името ми е Червен" подсказва паралелни механизми на разказването, открити от изследователката в сюжета и тъканта на романа, но и в платната на ренесансовите майстори. Ще ги срещнем в разюзданите фантазии на Йеронимус Бош и в източното спокойствие на Бехзад от Херат.

Дилемата пред твореца: Какъв да бъда, художник или писател – артикулирана във финала на „Истанбул. Спомените и Градът" – отзвучава почти буквално и в „Името ми е Червен". Констатациите, натрупани от опита на фланьора, постигат синтез в концепцията на художника, който решава да стане писател, а гледането на картини позволява на автора да открие своя сюжет. Дали той му принадлежи обаче е въпросът? Образът – негов или на картината е? Кенет Кларк загатва тази тема в „Когато гледаме картини". Този въпрос е фундаментален във визуалните изкуства въобще – особено във фотографията в зората на нейното раждане като изкуство. Памук много добре знае това и мисли по този въпрос във всички свои романи. И не само. В последните години той се изявява и като фотограф – първата му самостоятелна фотоизложба имах удоволствието да видя в Истанбул, в Бейоглу през пролетта на 2019. И тъкмо това мислене в симбиоза върху творчеството на Памук ми убягва в книгата на Серафимова.

На кого принадлежи картината и изобразеното на нея, кой ще вземе душата на модела, кой е всъщност Азраил? Въпросът „Кой" задава всеки автор на криминални романи, както и всеки следовател криминалист, всеки престъпник впрочем също. Щъркелът, Пеперудата, Маслината, Финягата, „неповторими образи в духа на западната живопис" (Serafimova, 2020, p. 127), жертви или убийци, се изправят пред очите ни в причудливи силуети, като че излезли от платната на екстатичния Бош, хора с човки, дълги крака, нокти и пера, с крила и власинки; снабдени с палитри и четки, с пера и шила за самоослепяване, с ножове. Но те са всъщност продукти на изконното източното въображение. Изоморфизмът на Памуковия роман, според който обект на книгата е и неин метод, а имената на героите носят актантен смисъл, останал неразгадан. Продължавам да настоявам, че героите художници и разказвачи рисуват с имената си, но са и своеобразни стилизирани орнаменти в рисунъка на романа-картина. И ако имената на Кара (черен от хюзун, от карасевда), Лелин (енище, съпруг на лелята) и Зариф (Финяга, който с най-тънката четчица поставя позлатата върху миниатюрите) са ясни, то семиотично предизвикателни са имената-функции Щъркела, Пеперудата и Маслината спрямо ориенталската и конкретно турската културна традиция.

Маргарита Серафимова разглежда романа като картина, ориенталска миниатюра; но и като роман-енигма, на тайната и каузалните връзки, на скритото зад кадър. Знаем, че Памук обича и работи за киното, пише киносценарии, а в „Музей на невинността" обилно разказва за това. Този роман може да се чете като енциклопедия на турското кино от

златните му години. В този смисъл мултисензорното четене на „Името ми е Червен" като албум, което предлага Серафимова, би трябвало да отчита и неговата нарочна кинематографичност. Вертикалното, дълбинно четене на знаци, на кримизагадки и тайни отново се плъзга по повърхността на картината. Там ще открием истинския авторефлексивен Памук, който се превъплъщава и играе, въобразявайки си, че следва ту линията Пол Остър, Умберто Еко, предупреждавайки ни, че не бива да му се доверяваме напълно, защото е зодия Близнаци и обича да послъгва. Но това е само ракурс към темата за двойника-автор и двойничеството – маркирана в книгата на Маргарита Серафимова.

Очевидна, а и посредством други сетива и цветове, изкусителната сила на романа обсебва изследователя да мисли за текста-картина в херменевтичен, но и в компаративистичен и жанроложки ключ, съчетавайки, разнообразни дискурсивни практики. Серафимова залага на мултисензориката на романа-албум (Serafimova, 2020, p. 17) и ето как Памук забърква червения цвят на Аллах, който искри, люти, ухае, усеща се плътен, тежък, горещ и влажен, като кръвта:

> „стри на прах в хаванчето изсушено яркочервено насекомо, донесено от най-горещите части на Индия – приготви пет драма от него, един драм човек и половин драм сладкарска боя (...) поемем ли го в дланта си, ще ни опари. На вкус е наситен като солено месо. Сложим ли го в устата си, ще я изпълни. Вдъхнем ли мириса му, остро ще ни лъхне на кон. Ала уподобим ли мириса му с някое цвете, той по-скоро напомня на лайкучка, отколкото на червена роза." (Pamuk, 2004, p. 261)

В книгата си Серафимова се вглежда в паралелното следване на възможностите на любовния роман и класическата поема за Хосроу и Ширин, пиктуралния роман (разказ за живота на картини и художници) и езиковите прояви на жанрове от живописта в романа (портрет, автопортрет, ателие, изброявания, списъци, музейни сбирки). Смея да вметна тук колко плътно автобиографично преживяно и литературно въобразено е всичко това у Памук: и разказите за картини и художници, и театрализирането и кинематографичността на любовните сюжети (скандални, инцестни, друговерски), и естетизираната шизофренност на Другия в мен, Преследвача и сянката; на фетишизирането на вещите в музейната страст и фанатичното довършване на опасната книга. И така е във всичките му романи без изключение. Този автор е екзотична симбиоза от постмодернизъм и консервативна класика, много закъснял енциклопедист, който си играе и с постмодернизма, разигравайки всички нас, които влюбено и лековерно му се доверяваме. Той намеква, че извън прашния музей на литературата има нови територии и други цветове. Които са за предпочитане. И вероятно трябва да избодем очите си, подобно на хератските художници, за да ги видим?

Серафимова разсъждава върху рисуването в перспектива и със светлосенки като философски избор, то е субективно рисуване на един индивидуален, несъвършен и незавършен свят, какъвто е европейският. Толкова различен е той от османското плоскостно рисуване с ярки завършени цветове, вертикални обеми и стройни пропорции: един йерархизиран човешки свят, устремен към божественото. Светът на сигурната непоколебима вяра на Изтока, опасно близка до фанатизма, общува с вярата на съмнението в нюанси и светлосенки, с хуманистичната мъдрост на Запада, изтъкана от кризи. А дали не се случва точно обратното: мъдростта на източната теософията се изправя срещу наивитета на антропоцентризма? Метафизичният османски човек или диалектичният европеец – кой е прав? А кой е по-щастлив? Единият иска да се преоблече и размени с другия (мотив от „Бялата крепост", който срещаме и в „Името ми е Червен").

Маргарита Серафимова разсъждава като изкуствовед: проблемът за перспективата в изкуството, споделена по страниците на романа на Памук, всъщност е светогледен въпрос. Венецианската срещу османската живописна школа е антиномия, която исторически и географски е поставена в полето на културата, а рисуването по вертикала, освен обективните критерии на своята средновековна давност, въплъщава и някакъв атавистичен ужас от празното пространство, предлагайки съвършената композиция на света, запълнен с детайли. В средновековната византийска миниатюра обаче има бял фон и много празни пространства. Какво означава това, ще попитаме ние? В османската миниатюра фигурите са изобразени така, както ги вижда Аллах: еднозначно пъстри и гледани отгоре в своята последователност, схематичност и автономност, сепарирани, а не сдвоени или множествено тиражирани, както е във византийската и в западната традиция (Yaprak, Bayrak, 2017, pp. 148-157). Затова миниатюристите работят по отделни операции – един рисува листа, друг коне, трети хора, четвърти позлатява. Играта на присъствие и отсъствие на визуалния образ е генерализирана като тотална структура на романовия сюжет от Серафимова. Авторката се аргументира с постановката на любовния дискурс на Ролан Бард и това е една от най-хубавите моменти в изследването ѝ, разсъждавайки върху Памуковите дилеми за влюбването-смайване и влюбването-раздвоение на женските образи в романа (Шекюре, Ширин, Естер). Но защо не и в посока на мъжките любовни съперничества? Постмодерният заряд на романа на Памук, мисля, е именно тук, в съзнателно търсения ефект на огледалото и симулакрума: Аз съм Ти, аз съм имитация, но съм забравил вече на кого... Драмата на симулакрумите е повсеместна драма на постмодерността, живееща с тревожното усещане за вече забравения оригинал и повторение на повторението. Обсебването от образите, за което говорят и Калвино, и Певийо, припомня Серафимова, ни тласка

към забрава и вече не сме подвластни на щастието на наивния, но и рационалния човек да съзерцава.

Османската миниатюра, а не картините на старите ренесансови майстори, всъщност е интересният жанр. Това твърди Памук, твърди го и модерното визуално изкуствознание. „Античният хюбрис" обаче „избликва като стихия в османския човек", дръзнал да се противопостави на нормата (Serafimova, 2020, p. 74). Затова Убиецът е съществената фигура в Памуковия роман, както впрочем във всеки криминален роман, именно той е изразител на меандрите на съзнанието, което върши грях, убива, за да защити нормата и традицията. В ключа на изследователските досегашни традиции е и тезата за „несбъднатия османски ренесанс (...) изстрадвайки и Изтока, и Запада" (Serafimova, 2020, p. 199). С тази теза обикновено спекулира цялата европоцентричната мисъл, която, самовлюбена в християнския антропоцентризъм, пропуска другата гледна точка: повече от хилядагодишната история на арабската култура и исляма, които до голяма степен се оказват определящи в тенденциите на упадък на средните векове и зараждането на идеите на западноевропейската ренесансова култура. Ислямът и имперската държавна организация премахват класовите, социални и расови различия, дават тласък на естествените науки и съсредоточават вниманието на човека върху земния живот и радостите му, без да пренебрегват морала и нравствеността. В турското литературознание и културология битува тезата за пропуснатата епоха на средновековието, защото светлината и просвещението никога не са били чужди на тази култура, тотално лишена обаче от повея на секуларизма.[4]

Книгата на Маргарита Серафимова експлоатира интерпретативното четене на близкия план. Това е полезно четене, въпреки опасността пред близостта, която разсейва погледа, детайлът замъглява перспективата. А прекаленото взиране в детайлите постига онова, което Еко наричаше свръхинтерпретация. Как текстът изобразява сам себе си? Това е въпросът, формулиран от Серафимова, но наблюденията ѝ около „тайната книга на собствения сюжет", „миопията на близкия поглед" и „дистанцията на интелектуализма" ми звучат, признавам, не съвсем убедително и малко самоцелно. А когато смело прекрачваме от фикционалното в актуалното жизнено пространство, търсейки посланията на романа, говорейки за: кризата на идентичността и изборите на модерния човек, на турците, живеещи „на ръба на изтока и запада",за несбъднати турски епохи като ренесанс и модерност, подозираме, че сме категорично неправи.

[4] В този дух си заслужава да се съобразим с гледната точка на Ахмед Иса и Осман Али в изследването им: Приносът на мюсюлманите за Ренесанса. София: Изток Запад, 2020. В този дух разсъждават и не са далеч от подобна идея и Кенет Кларк в „Цивилизацията", и Умберто Еко в „История на красотата".

Маргарита Серафимова отчетливо дефинира автентичната, но и отстранена гледна точка на Памук и на атмосферата на романа, движещи се между ретроспективата и проспективата. Тя констатира, че постмодерното четене няма нищо общо с „наивното" органично, автентично четене, по детски откровено, дори бих казала оргаистично, емотивно-съзерцателно, удоволствено, табула раза-четене, изчистено от предразсъдъка на предзнанието. То е противопоставено на „сантименталното" споменно-чувственото, естетическо, изкуствено-изкусно, просветено, професионално, предразсъдъчно четене. Но дали наистина постмодерното е несъвместимо с наивността на четенето, както твърди Серафимова? Защото играта допуска наивността. Ерудираното писане само по себе си отрича ли наивното четене и писане? Играта е приоритет на наивния разказвач и художник, но може да бъде плод и на дълбоко ерудитско, сантиментално светоотношение. Знаем, че постмодернът се подиграва и отрича всичко познато и установено, той си играе. Дори познатият бунт, атака, отрицание в очите на постмодерна е вече суета и демоде. В тази теория на Памук за „наивния и сантименталния писател" (Pamuk, 2012) вече изобщо не съм сигурна. Затова приветствам именно визуалния, изкуствоведския подход, на който се доверява Серафимова: за картината като предтекст за пораждането на дискурса, като генеративен импулс, който задвижва съдържанието, илюстриращ и наративизиращ разказа. Картината в „Името ми е Червен" е провокация за разказ, анимация и вход в нечий друг разказ – съвършената сложна метафикция. Изследователката експлоатира универсалния език на визуалното в романа, на живописта като херменевтика, доверявайки се на самия Памук, който така говори мимоходом и за история, и за политика, и за нещата от живота в любимия си мелодраматичен патос.

И понеже обичам да злоупотребявам с „Музей на невинността" (тържеството на Памуковия мелодраматизъм), продължавам да твърдя, че повечето му сюжети и ключът към смисъла на четенето му водят до този роман. Припомням само, че и Кара, и Кемал се държат като следователи-криминалисти, като учени-семиотици, те обследват и запаметяват следи и четат знаци; така се държи и Орхан в „Истанбул", разчитайки тайните и знаците на града, неговата тъга; така обследва улиците на Нишанташъ влюбеният в своята мъртва Рюя от „Черна книга". В конструираните къщи-гробници, пълни с вещи със смисъл, героите намират себе си (Фатма от „Безмълвният дом"). В „Името ми е Червен" те живеят в картината, тя е техен дом, с такова усещане вървят и из града, напускат го, воюват, рисуват в ателиетата си, завръщат се, отмъщават, любят се, дори убиват като в картина. Усещаме каданса на романовата динамика тук, уж е много напрегнато, наситено и динамично, а всичко е толкова бавно. Затова и твърдя, че най-доброто в наблюденията на Маргарита Серафимова в тази книга е наблюдението ѝ върху развоя на пиктуралните жанрове, усвоени от романа, както и върху европейските традиции в криминалния

роман, прозиращи в платното на картината, нарисувана от памуковите миниатюристи. Удоволствието от четенето може да бъде почувствано не само в художествения дискурс. А и когато едно изследователско усилие пренесе и теб, изследователя и тълкувателя, в собствените ти минали състояния на дежа вю. И, подобно на художник, преживял собствения си червен, лилав или син период, успееш да прозреш, че има и други цветове в регистрите на четенето. Особена е магията на четенето и писането върху текстовете на Орхан Памук. Колкото по-навътре навлизаш, толкова по-неясно става. Мистично повторяем магнетизъм, който няма как да ти омръзне.

References

Borisova, E. (2011). *Na raba na Iztoka i Zapada. Romanite na Orhan Pamuk*. Shumen: Slovestnost. [Борисова, Е. *На ръба на Изтока и Запада*. Романите на Орхан Памук. Шумен: Словесност, 2011.]

Ekrem Ulus, H. (2019). Language of The Self through Art and Reprezentation: My name is Red. *Humanitas*, 7 (13), 79-98. http://dergipark.gov.tr/humanitas DOI: 10.20304/humanitas.461216

Güzel, E. (2019). Postmodernizm, ironi ve ilişkisine Tutunamayanlar ve Benim adim Kirmizi üzerinden kisa bir bakiş. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* [Journal of Academic Literature], Yıl 5, SAYI 11, 99-123.

Güzel, E. (2012). Umberto Eco'nun Gülün Adı Romanı ile Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi". *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S. 7, C. 2, 583-595.

Mehmedova, M. (2006). Tsvetnite zaglavia na Orhan Pamuk. *LiterNet*, 10 (83). [Мехмедова, М. Цветните заглавия на Орхан Памук. *LiterNet*, 15.10.2006, 10 (83).]

Özcan, H. (2018). *Nakkaşhanede Oyun: Benim Adım Kırmızı*. SÖYLEM. Filology Dergisi. 3(1), 7-18.

Pamuk, O. (2011). *Drugi tsvetove*. Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Други цветове*. София: Еднорог.]

Pamuk, O. (2004). *Imeto mi e Cherven*. Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Името ми е червен*. София: Еднорог.]

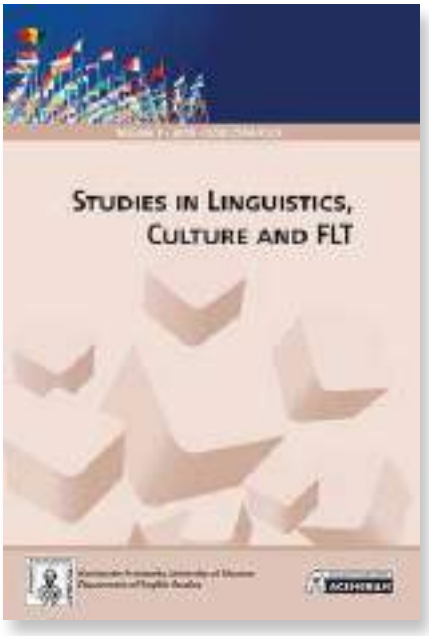
Pamuk, O. (2012). *Naivniyat i santimentalniyat pisatel*. Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Наивният и сантименталният писател*. София: Еднорог.]

Serafimova, M. (2020). *Orhan Pamuk i „Imeto mi e Cherven". Ot osmanskata miniatyura do postmoderniya roman*. Veliko Tarnovo: Faber. [Серафимова, М. *Орхан Памук и „Името ми е Червен". От османската миниатюра до постмодерния роман*. Велико Търново: Фабер.]

Yaprak, T., Bayrak, Ö. (2017). Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* [Journal of Academic Literature], Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl 3, Sayı 7, 148-157.

VIEWPOINTS AND PERSPECTIVES IN LINGUISTICS AND TRANSLATION

Alesia Shevtsova[1], Mogilev State *A. Kuleshov* University, Belarus



Studies in Linguistics, Culture, and FLT (Vol. 7 – 2019). Konstantin Preslavsky University of Shumen, Department of English Studies. Sofia: Asenevtsi. ISSN 2534-952X

Studies in Linguistics, Culture, and FLT (Vol. 7 – 2019) is an open access journal issued annually by the Department of English Studies, Faculty of Humanities at *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. The journal publishes original scholarly contributions which may fall under one of the following categories: research papers involving empirical investigations and methodological or theoretical analyses and discussions within the field of English Studies; state of the art reviews and reports of recent books covering issues related to the topic of the journal; or notes and squibs. All articles submitted for publication go under a two-step blind peer-review process undertaken by experts in the respective areas.

Each volume of the series *Studies in Linguistics, Culture, and FLT* focuses on a particular topic. The first volume in 2020 was entitled *Exploring English studies: Aspects of language, culture and education*. In 2019 there were several issues of the journal with the titles indicating quite narrow topics which united all the articles included into the volume. To name a few, the fifth volume in 2019 was all about *Viewpoints and perspectives in discourse studies*, the sixth issue discussed *Viewpoints and perspectives in FLT.*

The seventh issue of *Studies in Linguistics, Culture, and FLT* is entitled *Viewpoints and perspectives in linguistics and translation.* This issue presents the end result of a project Viewpoints and Perspectives in English Studies of the Department of English Studies, Faculty of Humanities, Konstantin Preslavsky University of Shumen financed by The Bulgarian National Science Fund (BNSF)

[1] Assoc. prof. Alesia Shevtsova, PhD, is a lecturer at Mogilev State *A. Kuleshov* University, Belarus. Her research is in the fields of language theory, discourse analysis, communicative linguistics, linguopragmatics, linguocultural studies, modern English. She is awarded the Prize "Best Young Scientist" of Moscow State University (2017). Email: alice_shev@mail.ru

at the Bulgarian Ministry of Education. This issue embraces five papers, which reflect on a variety of issues in the fields of linguistics and translation.

In the paper "How seeing is different from looking: A cognitive perspective on verb-particle constructions with look and see" Svetlana Nedelcheva focuses on the similarities and differences in the meanings of the verb-particle constructions with the verbs *look* and *see* using the theoretical framework of Cognitive linguistics and Construction Grammar. The hypothesis of the research is that that there are common features in the realized image schemas when the two verbs are combined with the same spatial particle. Svetlana Nedelcheva "mostly concentrates on the metaphorical meanings of the studied phrasal verbs and how they are systematically motivated in relation to the spatial ones" (Nedelcheva, 2019, p. 10). The obtained results can be considered credible as the researcher uses the naturally occurring factual material from the Corpus of Contemporary American English which contains various uses of the phrasal verbs in different text genres. As the result of the research there have been worked out several concrete image schemas which define the meaning and the uses of the verb-particle constructions with *look* and *see*: "source-path-goal, surface, near-far, up-down, containment, separation, self motion, caused motion, etc." (Nedelcheva, 2019, p. 19). The author states that the phrasal verbs that share the same spatial particle "have developed distinct meanings and there is no interchangeability among them, except for *look/ see around*" (Nedelcheva, 2019, p. 19). The main finding of the present research is that "there are correspondences in the applied image schemas. The analyzed phrasal verbs differ in their meanings due to different conceptual metaphors that took part in their development" (Nedelcheva, 2019, p. 20). So we can assume that the author has verified the hypothesis. The algorithm of the research can be used for further investigations with the involvement of various phrasal verbs and constructing their image schemas.

The second paper of the issue exposes the results of one more research made within the confines of Cognitive linguistics and Corpus study. Tsvetalina Aneva in her paper "The semantic network of 'see' (a corpus-based study)" analyses eight of the most frequent patterns with *see* as presented in the Corpus of Contemporary American English. As the author states, "the verb is examined first by paying attention to its meaning that refers to physical visual perception, and then to cover the meanings that involve mental processes" (Aneva, 2019, p. 20). The researcher takes into consideration the context where the verb *see* is used. It complicates the task but at the same time it is obligatory as the analysis is carried out according to the norms and rules of Cognitive linguistics. The final results are supposed to cover both the factual use of the verb and its cognitive perception. So the author has managed to distinguish eight patterns in the literal and figurative meanings of the perception of the verb "see": 1) an animate subject sees a physical object; 2) an animate subject sees a document or a document part; 3) an animate subject meets someone; 4) an animate subject

sees a movie /a play, a book or information; 5) an animate subject sees an object or a situation; 6) see + that-clause or wh-clause; 7) I /we see; 8) an animate subject sees a proposition or a concept (Aneva, 2019, pp. 34-35).

An advantage of Volume 7–2019 of the "Studies in linguistics, culture and FLT" is that it embraces the original researches in various fields of linguistics. The third paper "Means of expressing gratitude in English and Bulgarian – pragmatic dimensions" by Deyana Peneva is dedicated to the study of different ways and means of indicating gratitude with a focus on the pragmatic side. "It basically focuses on a number of thanking situations, strategies and expressions with respect to use, politeness orientation and specificities. A division is further made between thanks, appreciation and gratitude" (Peneva, 2019, p. 36). The aim of the paper is "to present the English patterns of speech acts of thanking in context-dependent speech situations and the challenges to learners when being exposed to input settings similar to the linguistic reality of the target community" (Peneva, 2019, p. 36). The article is one-of-a-kind as it for the first time considers the acts of thanking in the English and Bulgarian languages within "an in-depth comparative investigation with respect to English and Bulgarian thanks strategies and their respective cultural aptitudes and connotations" (Peneva, 2019, p. 37).

The representative data – 519 examples from the British National Corpus 2015-17 and 169 from the Bulgarian public debate TV programs – is analyzed from the grammatical, lexico-semantic and pragmatic aspects. As the English and Bulgarian languages are typologically different it seems quite challenging to compare gratitude formulae from the linguistic perspective. Deyana Peneva has managed to find correlations in the languages under observation and single out three main groups according to the three phrases: *I am thankful, I am grateful* and *I appreciate*. Together with the most preferred gratitude patterns in English and Bulgarian public debate programmes (*I am grateful to +NP person* and *I appreciate + NPother p / blagodarya + na (to) + NPperson + za (for) + NPother* and *otsenyavam + NPother*), an interesting conclusion made by the author is that in English the interlocutors "either specify the person or the act, whereas in Bulgarian debate formats the speakers use both in a combination which strengthens the sincerity condition and the personal attitude towards the addressee's communicative act" (Peneva, 2019, p. 46).

Two more papers from the issue cover the problems of translation. One of them is entitled "The role of electronic corpora in translation training". In this paper Silvana Neshkovska examines and analyzes the potential of electronic corpora as a source and means to study translation. In the opening part of the article the author makes a historical overview of corpora and different types of corpora. It "outlines the beginnings of compiling corpora and the emergence of corpus linguistics. Then, it sheds some light on the inception of corpus-based translation studies and their practical implications in the context of translation training and doing translation" (Neshkovska, 2019, p. 49).Thereafter the author

makes an overview of the current researches in the sphere of translation studies and translation training, the role of corpus linguistics in them. As Silvana Neshkovska claims, the main purpose of the paper is "to offer an overview of the most salient findings and results obtained from these studies, and eventually to draw conclusions as to how future translators could apply these insights into their practical work in order to secure their competitiveness in the global labour market" (Neshkovska, 2019, p. 48). So here the practical significance of the research is undeniable. The suggested novel corpus-based mode of translation teaching will shift "the students' role from a passive one to an active one ... the application of corpora in translation training promises to make translation teaching not only more objective and efficient but also much more independent and autonomous" (Neshkovska, 2019, p. 57).

The other paper dedicated to the problems of translation is "Strategies and techniques in the translation of movie titles (an English-Russian comparative case study)" by Radostina Iglikova and Olga Usataya. The authors analyze "the strategies and techniques employed in the translation of movie titles in the specific context of English-Russian translation" (Iglikova, Usataya, 2019, p. 59). The main aim of the article is "to provide a glance into the process of translation within a specific context, through the prism of a systematic classification of strategies and techniques" (Iglikova, Usataya, 2019, p. 59). In the introductory part the authors consider the role of the title, its functions in general. They point to the importance of an adequate translation of the movie titles as the effect created by the title is connected with the success of the movie and the audience attraction. While translating the movie or other titles from one language into another, one should take into account cultural specificity. When analyzing and adopting titles to the target language the authors suggest using comprehension and production strategies. An important part here is assigned to a number of pragmatic strategies which include "cultural filtering, explicitness change, information change, etc. Pragmatic strategies have to do with the selection of information in the target text, and often involve syntactic and/or semantic changes as well" (Iglikova, Usataya, 2019, p. 62).

Radostina Iglikova and Olga Usataya studied the selected movie titles applying two groups of translation strategies: SL-oriented and TL-oriented. The researchers have found out that "in terms of Global Translation Strategies, there is a clear preference for employing SL-oriented strategy and semantic translation" (Iglikova, Usataya, 2019, p. 68). Another conclusion made by the authors of the article is that "in terms of Local Translation Strategies, i.e. translation techniques, there is a consistent preference for employing specific sets of techniques depending on the global strategy employed" (Iglikova, Usataya, 2019, p. 68). Radostina Iglikova and Olga Usataya have also identified the sets of translation transformations including techniques of syntactic, semantic and pragmatic levels which are preferable in case of SL-oriented, semantic translations or TL-oriented, communicative translations. The findings of the research can be useful

for the further investigations in the sphere of translation with emphasis on the strategies and techniques employed by professional translators.

Thus, rather than being a journal on linguistics, the seventh issue of *Studies in linguistics, culture and FLT* is dedicated to the discussion of some current theoretical and practical problems of translation. All the results presented by the authors of the five papers in the issue are credible and valuable for further investigations. The authors refer to the modern relevant researches in the sphere of linguistics and translation. Furthermore, the selected data – the factual material under examination – seem to be quite extensive and enough to get some concrete results and make generalized conclusions. So the articles may be interesting for linguists, teachers, translators and interpreters. As the problems indicated in the papers may be developed and get a closer examination, the materials will be useful for BA and MA students who undertake studies in the scientific areas mentioned above.

References

Aneva, T. (2019). The semantic network of 'see' (a corpus-based study). *Studies in linguistics, culture and FLT.* Vol. 7. Sofia: Asenevtsi, 22-35.

Iglikova, R., Usataya, O. (2019). Strategies and techniques in the translation of movie titles (an English-Russian comparative case study). *Studies in linguistics, culture and FLT.* Vol. 7. Sofia: Asenevtsi, 58-70.

Nedelcheva, S. (2019). How seeing is different from looking: A cognitive perspective on verb-particle constructions with look and see. *Studies in linguistics, culture and FLT.* Vol. 7. Sofia: Asenevtsi, 7-21.

Neshkovska, S. (2019). The role of electronic corpora in translation training. *Studies in linguistics, culture and FLT.* Vol. 7. Sofia: Asenevtsi, 48-58.

Peneva, D. (2019). Means of expressing gratitude in English and Bulgarian – pragmatic dimensions. *Studies in linguistics, culture and FLT.* Vol. 7. Sofia: Asenevtsi, 36-47.

Уважаеми колеги,

Темата на новия брой на списание *Любословие*, който предстои да бъде публикуван през 2021 г., е **ТРАНСФОРМАЦИИТЕ**. Каним ви да участвате с научно изследване по темата в областта на хуманитарните науки: класическа и модерна литература и лингвистика, история, социология и антропология, визуални изкуства, медии и обществени комуникации. Могат да се предлагат текстове и за документалната рубрика на броя – мемоаристика, текстове от архиви, непубликувани документи. Броят е отворен и за рецензии/анотации на новоизлезли у нас и в чужбина изследвания в тематичната област „Трансформациите".

Текстовете могат да бъдат на български, английски, руски или немски език. Статиите подлежат на двойно анонимно рецензиране. Списанието е индексирано в ERIH+, РИНЦ, CEEOL и SCRIBD.

С уважение,
Доц. д-р Св. Неделчева
Главен редактор
Електронен адрес на редакцията: lyuboslovie@shu.bg
http://lyuboslovie.shu.bg/

Dear colleagues,

The new thematic issue of *Lyuboslovie* is entitled **TRANSFORMATIONS** and it is to be published in 2021. It is our pleasure to invite you to participate with a research article on the topic in the fields of classical and modern literature and linguistics, history, sociology and anthropology, visual arts, media and public communications. Texts can be submitted also for the Documentary section - memoirs, archives, unpublished documents, etc. Additionally, we accept reviews/annotations of newly published research in Bulgaria and abroad related to the current topic TRANSFORMATIONS.

The articles will be double blind peer reviewed. They can be written in Bulgarian, English, Russian or German. The journal is indexed in ERIH+, RINZ, CEEOL and SCRIBD.

Sincerely,
Assoc. Prof. S. Nedelcheva, PhD
Editor in chief
Email: lyuboslovie@shu.bg
http://lyuboslovie.shu.bg/

ЛЮБОСЛОВИЕ
Издание на Факултета по хуманитарни науки
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”
© Авторски колектив, 2020
© Университетско издателство
„Епископ Константин Преславски”, 2020
ISSN 1314-6033